cinema 1986

„Avem nevoie de o artă
care să fie suflet
din sufletul poporului,
să redea
şi greul
şi bucuria
şi visurile spre viitor
ale oamenilor muncii,
o artă
izvorîtă din realităţile
naţiunii noastre,
profund umaniste“

Nicolae CEAUŞESCU

Filmul - documentul viu al devenirii noastre

În prag de an nou, bilanțul acestui an capătă un caracter deosebit de activ, dinamic, angajant. Aceasta și datorită faptului că marile evenimente sărbătorite de întreaga țară: împlinirea a 40 de ani de la victoria asupra fascismului și a două decenii de la istoricul Congres al IX-lea al Partidului Comunist Român, care a ales în înalta funcție de secretar general pe tovarășul **Nicolae Ceaușescu** — s-au înscris plenar sub semnul grandioaselor perspective de dezvoltare a României socialiste trasate de Congresul al XIII-lea. Sînt borne de istorie nouă între care un întreg popor își reevaluează lucid trecutul, își analizează realist prezentul, pentru a-și determina, cu răspundere și clarviziune, viitorul. De unde am plecat, ce-am devenit în acești cei mai fructuoși ani ai socialismului creator românesc, sînt întrebări ce-și pot găsi zilnic răspunsuri elocvente în tot ceea ce ne înconjoară.

În acest înălțător bilanț al **celor mai frumoși douăzeci de ani** (am sugerat astfel titlul unui simfonic montaj omagial cu care cinematografia noastră a sărbătorit evenimentul) filmul nostru, — document viu al devenirilor noastre, al momentelor esențiale din tumultuoasa epopee a construcției socialiste — a avut locul său în concertul creativității poporului nostru.

Ne-am întîlnit în acest an pe toate ecranele țării, cu ample selecții din filmele facerii și consolidării unei noi societăți. Ne-am regăsit în aceste durabile imagini pe noi, angajați în etapele bătăliei construcției materiale și spirituale ale unei societăți moderne, ambițioase. Ne-am regăsit angajați în ofensiva calității și autodepășirii permanente, însuflețiți de idealul comunist care înaripează gîndirea și practica noastră de zi cu zi. N-a existat în acești 20 de ani domeniu de acțiune, de gîndire sau cercetare care să nu dobîndească prin această permanentă re-evaluare, noi dimensiuni pentru profilarea obiectivelor și perspectivelor, noi metode de a-și fructifica la maximum posibilitățile, resursele de inteligență și ambiție creatoare.

Alături de uriașele investiții materiale în toate domeniile această constantă investire de încredere în capacitățile tuturor și ale fiecăruia în parte produce o stare de emulație creatoare, de reconsiderare tot mai exigentă a posibilităților. Ea reprezintă, de bună seamă, cea mai sigură și fertilă investiție. **„Consider necesar să subliniez că toate remarcabilele înfăptuiri pe care le-am obținut în această perioadă au fost posibile datorită faptului că hotărîrile Congresului al IX-lea au descătușat energiile creatoare ale întregului popor și au luminat drumul spre noi culmi de progres și civilizație în patria noastră"**, aprecia tovarășul **Nicolae Ceaușescu** cîștigul uman cel mai de seamă al acestei perioade.

Niciînd cinematografiei noastre nu i s-au oferit mai generos și mai constant șanse materiale și spirituale pentru a-și afirma energiile creatoare — astfel încît fiecare talent să se poată manifesta plenar, în cele mai di-

→

verse modalităţi şi stiluri artistice — ca în perioada ce a urmat istoricului Congres al IX-lea, marcată de întîlnirile secretarului general al partidului cu oamenii de film, de artă, întîlniri devenite repere permanente în orientarea creaţiei spre zonele de maxim interes politic-educativ, demne de cea mai strălucită emulaţie artistică.

Epopeea trecutului nostru revoluţionar a cunoscut incontestabile succese, reînviind pe ecran pagini de glorie din lupta pentru libertate a poporului (de la **Dacii** la recentul **Horea,** trecînd prin originale eseuri asupra raportului individ-istorie, ca **Buzduganul cu trei peceţi** sau **Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu**). Epopeea războiului de eliberare a ţării, pentru înfrîngerea fascismului reprezintă şi ea o piatră de încercare pentru ambiţia creatoare a fiecărui talent de marcă — talent scenaristic, regizoral, ori interpretativ — constituind unul din filoanele cele mai rodnice în configurarea unei şcoli naţionale de film.

Epopeea prezentului, aceea a actualităţii revoluţionare, captează tot mai mult energiile artistice spre temele de interes major. Dar tocmai aici succesele sînt, din păcate, mai rare. Apropierea de sursele vii, proaspete ale realităţii, de locurile unde odată cu bătălia pentru construcţia socialismului se modelează constructorul, omul nou, conştient de înalta sa menire, se face mai greu şi adeseori această apropiere este doar de suprafaţă. Rolul de prim plan care se acordă filmului ca mijloc important de educare şi elevare spirituală a omului nou solicită şi rafinarea mijloacelor artistice care să-i onoreze statutul de maximă importanţă ideologică.

Trebuie să recunoaştem că din acest punct de vedere anul care se încheie nu ne-a adus toate satisfacţiile şi nu ne-a împlinit toate aşteptările. Publicul nostru s-a găsit nu odată în faţa unor filme cu o problematică minoră, departe de forţa şi încordarea conflictelor reale. Autenticitatea a fost uneori înlocuită cu artificialitatea, culorile puternice ale vieţii nu şi-au găsit irizarea potrivită, iar acele personaje model de care avem atîta nevoie n-au apărut în toată plenitudinea lor morală şi emoţională.

Înflăcăratele îndemnuri ale tovarăşului **Nicolae Ceauşescu** ne sînt permanentul program estetic: **„Avem nevoie de o literatură şi o artă care să redea cît mai colorat şi mai divers din punct de ve-**

dere artistic, realitatea contemporană, viaţa constructorilor socialismului, succesele şi bucuriile lor, greutăţile şi riscurile existente".

Noul cincinal marchează trecerea de la dezvoltarea **extensivă** la cea **intensivă**, impunînd realizarea unei noi calităţi a muncii şi vieţii întregului popor. Aşa cum spunea secretarul general al partidului la recentul Congres al ştiinţei şi învăţămîntului: **„Înfăptuirea obiectivelor stabilite de Congresul al XIII-lea impune angajarea fermă pe calea noii revoluţii tehnico-ştiinţifice de organizare a vieţii economico-sociale, pe baza celor mai noi cuceriri ale ştiinţei şi tehnicii, ale cunoaşterii umane în general".** Filmul nostru, cinematografia noastră, — parte a puterii de creativitate proprie unui întreg popor — îşi reevaluează forţele, îşi potenţează elanul inspiraţiei, îşi reafirmă adeziunea la idealurile proclamate cu înalta voinţă de dezvoltare a unei societăţi şi civilizaţii socialiste. Să creăm, aşadar, opere cinematografice importante, adevărate, emoţionante, să realizăm filmele prezentului conjugate la timpul prezent! Să înscriem creaţia, arta cinematografică în rîndul modelatoarelor de conştiinţă nouă, de umanitate nouă. Este un angajament şi o expresie a conştiinţei ferme — civice şi artistice — a cineastului nostru, în faţa unui nou an şi a unei noi etape de mari perspective şi împliniri în viaţa ţării.

„CINEMA"

Două „filme document“

În 1985, filmul românesc s-a îmbogățit cu două noi documentare artistice de lung metraj. Am putea spune două realizări memorabile ale genului afirmînd încă o dată, în cel mai fierbinte pol al necesității, valențele cinematografului direct, ale spectacolului filmic constituit din bucăți de viață autentică, din documente ale epocii, în care eroii nu sînt emanații ale ficțiunii, ci existențe cu o identitate precisă, aparținînd istoriei, realității. În aceasta constă forța de netăgăduit a unor asemenea filme, marea lor putere de convingere.

În cazul de față este vorba de două filme ale unei epoci, cea mai fertilă perioadă din istoria poporului nostru, deschisă de Congresul al IX-lea al partidului, inaugurată odată cu alegerea tovarășului **Nicolae Ceaușescu**, „un Om venit din istorie, pentru istorie", în suprema funcție de secretar general al Partidului Comunist Român, „Omul care, timp de două decenii a înnobilat noul destin al țării cu însemnele demnității și omeniei ale cutezanței și visului înaripat spre viitor".

Cei mai frumoși 20 de ani, film realizat la Casa de filme 3 de o echipă în care găsim nume de frunte ale scrisului și ale artei românești — scenariul: Dinu Săraru și Viorel Cozma, regia: Mircea Mureșan — bucurîndu-se de sprijinul Arhivei Naționale de filme și Studioului „Alexandru Sahia", reprezintă o impunătoare panoramă a României de azi, o emoționantă cronică în imagini a anilor 1965—1985, o revoluționară lecție de istorie a devenirii noastre ca țară și ca oameni în această epocă de aur, de dăruire și împliniri, hotărîtoare pentru destinele poporului nostru.

Busturile de bronz ale înaintașilor se înscriu în noul timp al patriei, clădită azi pe măsura idealurilor pentru care ei au luptat. Asemeni statuilor venite din trecut, izbucnirile spre înalt ale construcțiilor de azi, metafore sonare cu care debutează filmul, edificiile care împodobesc meleagurile de la Dunăre și Carpați, dau măsura civilizației moderne, a aspirațiilor unui întreg popor. „Verticalitatea este semnul acestor ani... ca un zbor spre lumină... Columnele acestui timp eroic..." Pentru ca întreaga substanță a filmului să vibreze, să se topească, să se organizeze în jurul acestei idei-forță, omagiind frumusețea și durabilitatea de statui gata să învingă veacurile, a tot ceea ce am construit sub conducerea energică a partidului, sub îndrumarea înțeleaptă a secretarului său general, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**. Milioane de oameni prezenți pe marile șantiere, înscriindu-și numele în nesfîrșita epopee care a schimbat geografia morală, fizică și economică a țării, în acești 20 de ani, își arată chipurile bătute de soare și de vînt păstrate de memoria peliculei „actualităților", consemnînd șirul victoriilor la Galați și Brăila, la Târgoviște și Porțile de Fier, la București

ale Epocii Ceaușescu

sau pe înălțimile Transfăgărășanului. Meritul deosebit al realizatorilor filmului este acela de a fi știut să descopere, să valorifice și să monteze într-un crescendo dramatic imagini ale marelui letopiseț cinematografic ce a înregistrat cu consecvență pe peliculă, de-a lungul anilor, metamorfoza unor locuri înnobilate de acțiunea transformatoare a oamenilor. Cînd nu mai dispun de imagini în mișcare pentru a arăta cum s-a născut în plin cîmp un combinat cu investiții materiale și umane de miliarde, realizatorii apelează la fotografii înlănțuite, comprimînd în cîteva secunde imagini sugerînd încărcătura dramatică pentru un roman. Așa descoperim, rînd pe rînd, povestea autoturismului românesc, povestea salbelor de lumini de pe Olt, Lotru, Bistrița, Argeș sau Dunăre, povestea cetăților petrochimiei românești, povestea metroului bucureștean, dramaticul drum de apă tăiat prin stîncă pentru a grăbi mersul Dunării spre mare, povestea noilor cartiere de locuințe, adevărate orașe pe vatra vechilor orașe — într-un cuvînt, povestea ridicării României pe noi culmi de civilizație și progres. Discursul cinematografic, îmbogățit tematic de la o secvență la alta, se transformă într-un uriaș caleidoscop împrospătat imagistic și sonor de acele „locuri-evenimente-ani", care se revarsă odată cu textul (pe alocuri atingînd valori poetice) în fluviul gigant al victoriilor unui popor liber și stăpîn pe soarta sa, hotărît să arate lumii inepuizabila sa forță de muncă și creativitate, nestinsul său dor spre mai bine, spre mai frumos. Dinamismul faptelor, concludent pentru ritmurile tot mai înalte ale dezvoltării și modernizării industriei și agriculturii, învățămîntului și culturii, compartimente de viață mereu comparate — ieri — azi — prin imagine și text, prin sublinieri muzicale, este certificat, întărit, de prezența vie a

„Cei mai frumoși 20 de ani"

●

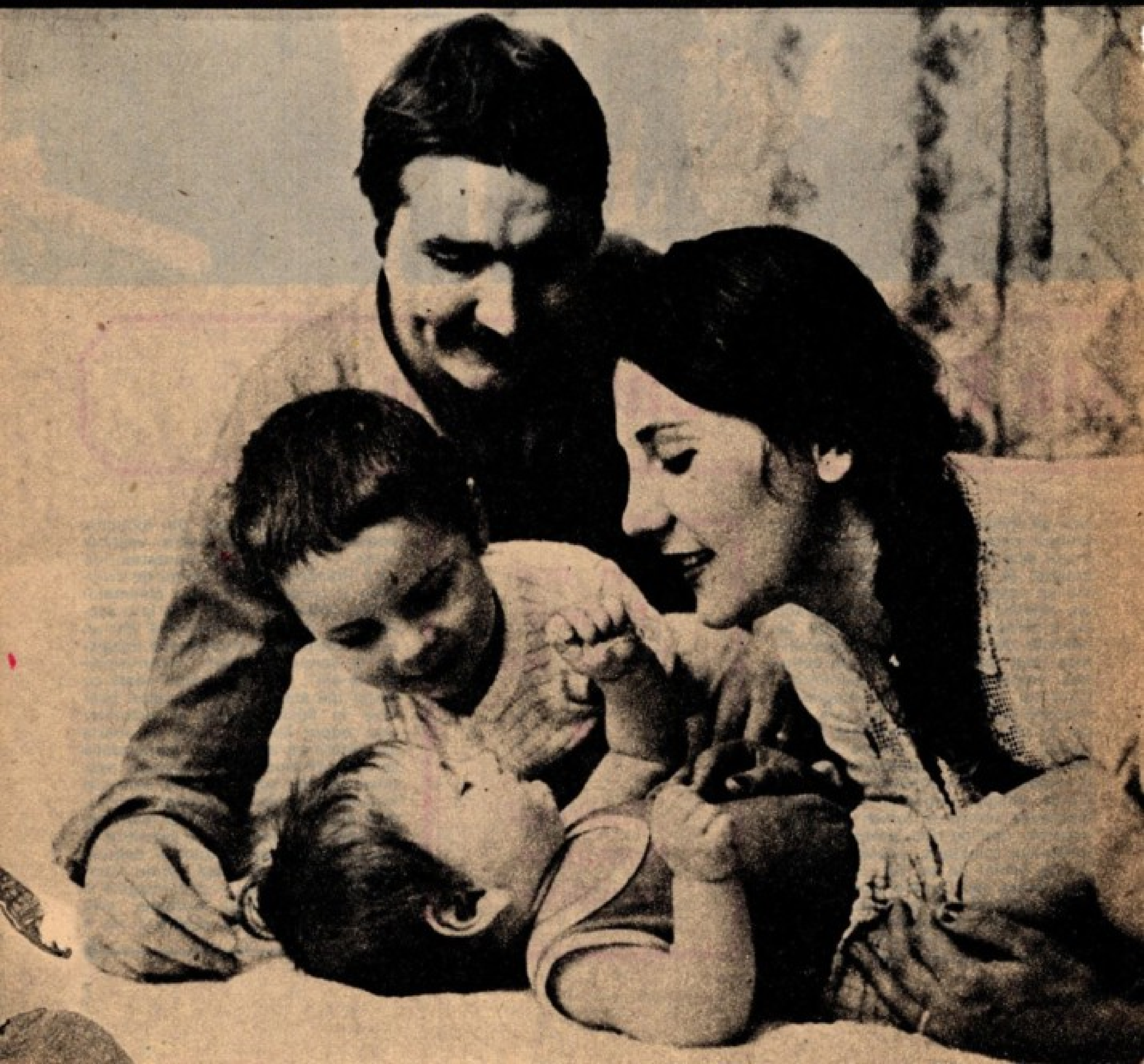
„Tineretul României Socialiste"

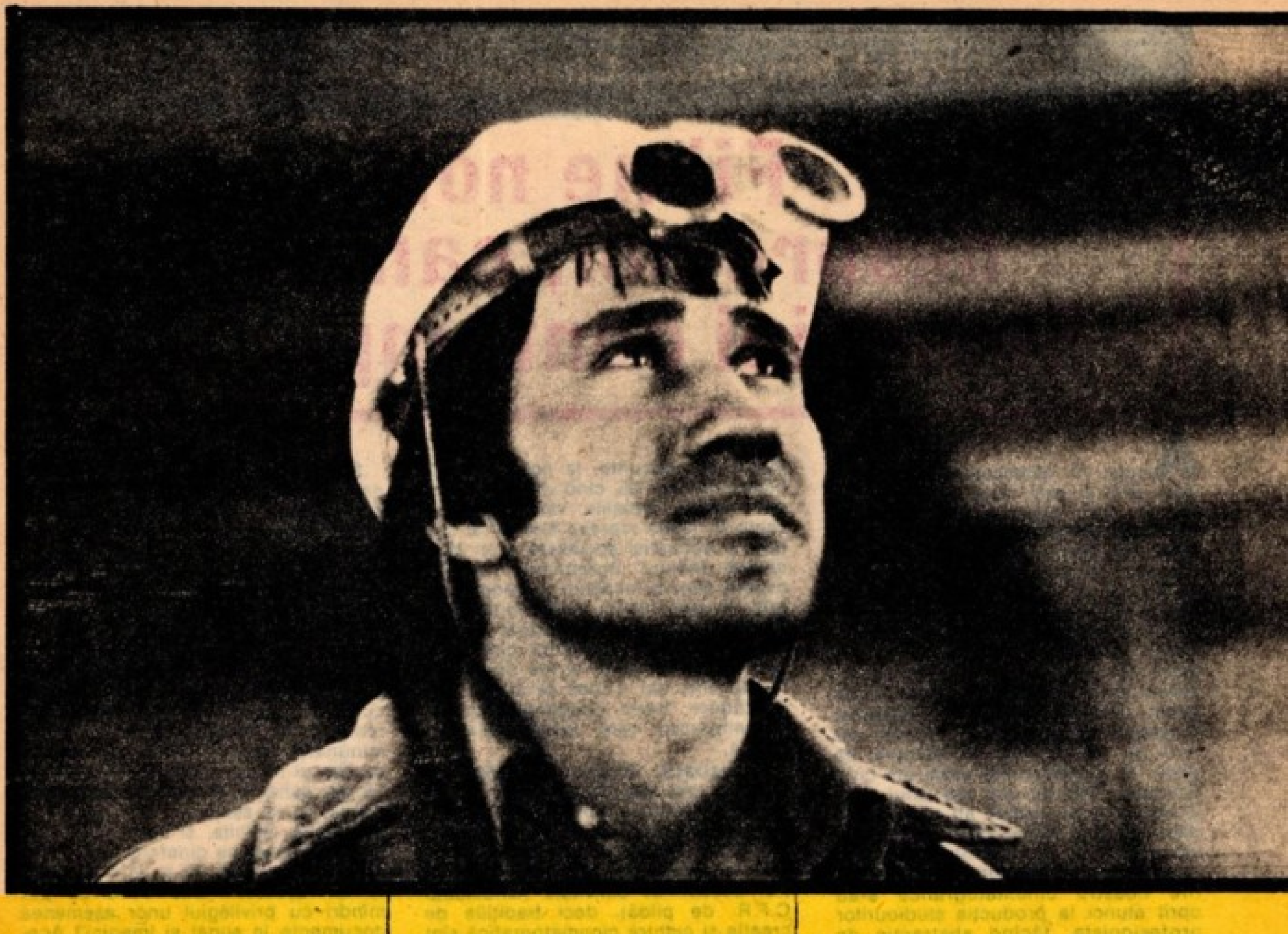
oamenilor, bărbați, femei, copii, în școli, în fabrici, pe șantiere și pe ogoare, pe marile scene ale Festivalului Național „Cîntarea României", pe stadioanele „Daciadei", martori și participanți la ridicarea țării spre noi cote de lumină și aspirații spre viitor.

Prezent pretutindeni în epopeea constructivă a acestor 20 de ani, secretarul general al partidului, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, a cărui **„masă de lucru este țara"**, este surprins de aparatul de filmat acolo unde bate mai tare inima țării, în centrul efortului colectiv de a da patriei oțel și pîine, vapoare și cărbuni, tărie și încredere, exemplu de muncă și eroism, patriot înflăcărat, ctitor al României noi, socialiste, mesager al voinței de pace și colaborare a poporului român cu toate popoarele lumii. În acești **„cei mai frumoși 20 de ani"**, filele marii cronici a țării au imortalizat pe peliculă iar realizatorii filmului au știut să aleagă acele momente încărcate de adîncă semnificație în care, alături de secretarul general al partidului, se află tovarășa **Elena Ceaușescu**, savant de renume mondial, om politic de seamă al României, de numele căreia se leagă afirmarea științei, învățămîntului și culturii noastre.

Inspirat de strălucirile aceleiași perioade de mari înfăptuiri materiale și spirituale nemaiîntîlnită în existența multimilenară a poporului de la Dunăre și Carpați, perioadă pe care cu înaltă cinstire o numim **Epoca Nicolae Ceaușescu**, cel de al doilea documentar-artistic de lung metraj, **„Tineretul României socialiste"** (scenariu: Sorin Stanciu, imagine: Anghel Deca, regie Cornel Diaconu — producție a Casei de filme 1), este o remarcabilă incursiune în universul tinerei generații, evocînd pe peliculă chipuri de băieți și fete, oameni noi ai patriei, care spun plini de mîndrie și frumusețe **„am douăzeci de ani"**, sînt născuți în cel mai fervent timp al patriei, fac parte din esalonul modelat în spiritul revoluționar în anii care au trecut de la Congresul al IX-lea al partidului. Dacă primul film, prin însăși tematica sa de vastă panoramă a celor 20 de ani de împliniri, apelează benefic la bogatul material de cinecronică exprimîndu-se, mai cu seamă, într-un stil publicistic de bună calitate, cel de al doilea film se bizuie, în special, pe imagini noi, elaborate uneori cu pasiune de artizan, gîndite „de acasă" de către regizorul creator și operatorul poet, pentru a servi unei opere unitare ca stil, fără să-și pună însă restricții de exagerată rigoare în a utiliza cinecronica și „maniera jurnalistică", pentru a sublinia momente de referință din istoria tinerei generații care se confundă cu istoria întregii țări.

Realizatorii acestui original „portret colectiv" au mărturisit presei că au parcurs de-a lungul și de-a latul țării 30 000 km în 9 luni de muncă susținută, au surprins în „raza de acțiune" a aparatului de filmat peste 7 000 de tineri și tinere în cca 200 de locuri de filmare. Revelatoare sînt roadele acestei investiții materiale și de inteligență, Cornel Diaconu propunîndu-ne prin exemplul filmului său valorificarea majoră și creatoare a tuturor tehnicilor de filmare: poliecranul,





stop-cadrul, filmări din avion și de pe sol, din interioarele mașinilor comandate de eroii filmului și din afara lor, priză de imagine directă cu mai multe aparate simultan, combinația ecran TV-ecran de cinema, tonalitățile cromatice, supraimpresiunile grande-vitesse, filmarea inversă, înlănțuirea, dialogul sunet-imagine, întreaga gramatică a filmului, toate „truvaiurile" adunate pe teren și în laborator, disciplinate la masa de montaj, pentru a crea „realitatea cinematografică", întreaga gamă a arsenalului de care poate dispune regizorul creator pentru a-și servi cu pasiune și probitate profesională tema asimilată și transformată într-un crez politic și artistic. Nu cunosc reacția publicului în fața ecranului pe care s-a prezentat acest film dar, personal, l-aș numi un spectacol de talent, de explozie de tinerețe pentru oameni de toate vîrstele, de toate profesiile. Ambele filme, prin însăși natura genului căruia aparțin, sînt străbătute de marile adevăruri ale vieții noastre, spuse direct, deschis, cu mijloacele documentarului, și de aceea încărcate de emoția pe care numai pagina de viață autentică o poate transmite spectatorului. Portretizarea în imagine și sunet a eroilor din filmul **„Tineretul României socialiste"** prilejuiește secvențe de referință. Acești tineri se destăinuie aparatului de filmat în momente deosebite ale vieții lor: primul contact cu locul de muncă, intrarea în rîndurile U.T.C.-ului, primele iubiri (o fetiță cîrnă nu se sfiește să dezvăluie cum s-a îndrăgostit de un coleg din prima zi de facultate, cum a ținut ascunsă această taină mult timp, pentru ca, în ultima zi de studenție, să se căsătorească cu alesul inimii).

Secvențele de istorie sînt preluate din cinecronică cu discernămînt, raportate la întregul stil al filmului, sau realizate de echipă pe o bază strict documentară. Rămîn de neuitat secvențele „În pragul casei părintești", întîlnirea tinerilor cu tovarășul **Nicolae Ceaușescu** și cu tovarășa **Elena Ceaușescu**, povestea familiei tinerilor excavatoriști de pe șantierul Canalului Dunăre-Marea Neagră, primirea carnetelor de către noii membri ai U.T.C., explozia de lumină în care își încep viața tinerii actori repartizați la Teatrul din Suceava, pregătirea tenace a gimnastelor în sală pînă ce palmele lor arată la fel de bătătorite ca ale cioplitorilor în piatră, precum atîtea alte scene de mare frumusețe. Întregul film respiră bucuria de a trăi, de a munci, de a învăța, de a te perfecționa pentru a-ți aduce contribuția la împlinirea unui vis.

Folosirea dialogului în locul tradiționalului text rostit de un crainic, departe de a fi o inovație, este aici salutară dezvăluind mai intim gîndurile și preocupările unei generații în plină formare civică, morală și profesională. Nu naivitatea unora dintre declarații este cea care dă nota procedeului, ci sinceritatea și emotivitatea unei vîrste. Iată cîteva destăinuiri culese din zborul imaginilor pe ecran: „Tinerețea, cel mai frumos dar al vieții", „Vîrsta istoriei noastre este vîrsta Carpaților", „Avem vîrsta inimii noastre", „Munca este valoarea tuturor lucrurilor", „Chimia — un domeniu fermecat, un miracol", „Muncim și ne confundăm cu natura", „Istoria e ca aerul. Nu-l simți, dar fără el nu poți să trăiești", „Muzica e o parte din viața mea", „Tinerețea nu poate fi decît un lucru care ți se întîmplă o singură dată în viață", „Pacea e liniștea gîndului", „Ar trebui să se declare un mileniu al păcii"...

Realizări de mare respirație epică sintetizînd în limbajul artistic al documentarului o epocă de înflorire fără precedent a patriei, afirmînd măreția omului nou, dragostea lui de țară și partid, filmele **Cei mai frumoși 20 de ani** și **Tineretul României socialiste** trăiesc prin patosul mesajului contemporan, prin faptele și sentimentele eroilor pe care reușesc să-i prezinte cu întreaga lor frumusețe spirituală, aducînd prin muncă și dăruire laudă și înaltă prețuire conducătorului iubit al partidului și al țării, tovarășului **Nicolae Ceaușescu.**

Pompiliu GÎLMEANU

Festivalul Național „Cîntarea României"

Filme noi despre noi, oamenii României contemporane

Anual, în cinecluburile din țară, apar zeci și zeci, sute de filme noi. Filme noi, despre noi, oamenii României contemporane. Cînd facem, deobicei, bilanțurile unui an cinematografic, pentru a încerca să vedem ce a lăsat ei în urmă, ni se mai întîmplă să uităm creația cineamatorilor. Pe urmă anii trec, și filme ale unor cineaști amatori de acum zece, de acum douăzeci de ani, ne stăruie insistent în memorie, ca niște semne de talent, de pricepere, de inteligență creatoare ale unui timp anume, ale unui an anume. Așa se întîmplă, de pildă, cu creațiile mai vechi ale unui Corneliu Dimitriu sau ale unui Iosif Costinaș, și cu fiecare an ce trece ne dăm mai bine seama că ele reprezintă valori perene, de referință, ale anilor în care au fost realizate, deși bilanțurile noastre cinematografice s-au oprit atunci la producția studiourilor profesioniste, făcînd abstracție de reușitele amatorilor. De acum două decenii, de acum un deceniu, vin spre noi, mereu, cu forță de exemplu, filme emblematice ale mișcării cineclubiste.

Platforma artiștilor-cetățeni

Dar fiecare an cinematografic are, cum spuneam, zecile și zecile, sutele sale de filme noi, care îmbogățesc continuu această zestre de fapte artistice ale prezentului. În cadrul generos al Festivalului național „Cîntarea României", mișcarea de cineamatori și-a cîștigat o solidă platformă social-politică, cultural-educativă, moral-filosofică, civică și artistică. Filmele amatorilor, cele mai bune dintre ele (și sînt destule acestea!), sînt mărturii cu valoare simbolică ale impresionantelor transformări revoluționare petrecute în anii noștri, documente ale spectaculoaselor deveniri din toate domeniile de activitate contemporană; filmele amatorilor lasă să se întrevadă tot mai mult, astăzi, în spațiile aparatelor de filmat, existența unor artiști-cetățeni, pentru care viața și munca semenilor devine propria lor muncă și viață. Constatările acestea — deloc formale — au dobîndit contururi ferme, exacte, pe parcursul celor cinci gale republicane ale ediției a V-a a Festivalului național „Cîntarea României", desfășurate în vara lui 1985 la Alba Iulia, Herculane, Galați, Vatra Dornei și în București. Despre premii și premianți s-a mai scris. Despre diversitatea de genuri a filmelor cineclubiste, deasemenea. Din mai multe considerente, la acest ceas al bilanțurilor lui '85, cînd vrem să nu lăsăm uitării creațiile valoroase prezente în finala marelui festival al culturii și educației socialiste, vom concentra „focarul" însemnărilor noastre asupra cîtorva localități (urbane și rurale) în care filmul, creația cinematografică — corelată îndeobște cu necesare acțiuni de cultură cinematografică — s-au aflat la loc de cinste; nu de alta, dar o idee se impune cu precădere: harta cineamatorismului contemporan este astăzi țara întreagă.

Timișoara. Orașul de pe Bega a repurtat cele mai multe premii I în finala Festivalului național „Cîntarea României". Faptul nu este deloc întîmplător, unele cinecluburi timișorene se pregătesc să sărbătorească trei decenii de activitate (cineclubul C.F.R. de pildă), deci tradițiile de creație și cultură cinematografică sînt aici puternice și marcante. Surpriza '85 a constituit-o, însă, un cineclub puțin mai tînăr, „Constructorul", ale cărui filme au fost adevărate încîntări ale privirii și ale cugetului. „Sufletul" acestui cineclub este Gheorghe Huiban, și lui i se datorează nu numai filmele premiate (unele realizate în colaborare cu alți membri ai cineclubului) ci și crearea unui nou nucleu de iubitori și buni cunoscători ai filmului, așa cum odinioară Dragoș Sandu și Iosif Costinaș creaseră în jurul lor, tot la Timișoara, adevărate școli de creație, de cultură și de iubire cinematografică. Să rămînem, însă, printre filmele lui Gheorghe Huiban. În **Restituiri**, restaurarea unei zone din vechea Timișoară (ansamblul Pieții Unirii) constituie obiectul unui poem cinematografic cu perfecțiuni plastice, de mare rigoare compozițională și cu o prețioasă „încărcătură" afectivă. În **Unirea cea mare** vorbesc (și vorbele lor sînt emoție în stare pură!) veterani ai marii adunări populare de la Alba Iulia din 1 Decembrie 1918. **Turnul** de fapt un „film experimental", este ca un strigăt împotriva pericolelor poluării. Și așa mai departe: reportaje, filme tehnico-științifice, toate „de notă maximă". În revenire, după o perioadă mai puțin consistentă, s-a dovedit și cineclubul C.F.R.: filmele **O viață pentru o idee** (portretul unui inventator) și **Solfegii pentru mai tîrziu** (gînduri despre compozitorul bănățean Filaret Barbu), printre autorii cărora se află Mircea Radu, Nicolae Șoitu și „veteranul" Eugen Sandu, anunță noi momente faste în „biografia" cineamatorismului timișorean.

Sînnicolaul Mare. Din aceeași parte de țară, două filme de ținut minte (unul chiar de învățat pe dinafară), ale unui cineamator cu îndelungată activitate, care s-a depășit, acum, pe sine: Ludovic Dama. **Portretul unei vizite** va rămîne, ca document, un film de o valoare, practic, inestimabilă. Nu, afirmația nu este deloc hazardată: filmul înregistrează pe peliculă ultimele zile din viața marelui poet național Nichita Stănescu, petrecute acolo, pe plaiuri bănățene, la Teremia Mare. Îl revedem pe bunul, pe minunatul Nichita, printre oamenii locurilor, și nu ne putem disimula emoția din suflet și ciobul de lacrimă din geană. Îl re-ascultăm pe bunul, pe minunatul Nichita, și vorbele lui, da, sînt de învățat pe dinafară: „dacă vrei să critici muntele, fă tu întîi cu mîna ta un Everest". Cîte filme se pot mîndri cu privilegiul unor asemenea documente în sunet și imagini? Acelorași autori le datorăm un reportaj „de atmosferă", savuros, bogat în detalii semnificative: **Călăreți, cai, căruțe**, „filmul" unei frumoase și atractive serbări populare.

Galați.. În această parte de Dunăre și de țară, activează de cîțiva ani

„În activitatea cultural-educativă trebuie să ridicăm la un nivel superior Festivalul național „Cîntarea României".

Formațiile cultural-artistice — în cadrul cărora participă sute de mii de oameni — trebuie să prezinte programe cultural-artistice educative, să aibă un rol mai însemnat în formarea conștiinței maselor largi populare și în participarea acestora la înflorirea culturii naționale".

Nicolae CEAUȘESCU

mai multe colective de creație, aflate într-o permanentă stare de emulație. Cele cinci premii I obținute în ediția a V-a a Festivalului național „Cîntarea României" sînt cele mai bune argumente. Am reținut îndeosebi filmul **Asediul**, o revelatoare pagină cinematografică de eroism muncitoresc: autorii, Maximilian și Cristian Popescu de la „Navrom", surprind imagini dramatice din lupta localnicilor cu sloiurile Dunării înghețate din primăvara lui '85, pentru normalizarea circulației pe apele bătrînului fluviu, pentru reintrarea vieții în făgașul ei normal. Celelalte argumente? **Geneza arlei**, un util și eficient „film didactic" realizat de Ștefan Boghiu (Casa corpului didactic), originalul desen animat **Piramida** de Nicu Constantin (I.J.G.C.L.), filmul de protecția muncii (cu inițiale și mai complicate: I.A.C.M.R.S.G.). **Acasă aveți tot timpul să visați** și filmul tehnic **Utilizarea dispozitivului cu sertar** de Nicolae Zburlan.

Arad. Doar cu două filme a fost prezent în finala republicană cineclubul „Atelier 16", îndrumat de un pedagog (și un om) de excepție, Gheorghe Sabău. Doar două filme, dar două filme — cum să le spun? — „esențiale". Un documentar cu virtuți de „documentar clasic" este **Experimentul montan Văsoaia-Păiușeni** (la care, alături de experimentatul conducător al cineclubului, a colaborat și Florin Hornoiu) cineamatorii vorbesc despre cultivarea cerealelor la mare altitudine, despre nimic altceva, dar oamenii, locurile și experimentele aduse pe ecran au o vigoare a adevărului de viață de-a dreptul exemplară. Celălalt film, **Întîlnirea veteranilor**, este un reportaj de profundă vibrație patriotică despre o revedere, după patru decenii, a luptătorilor pentru eliberarea văii Crișului Alb în septembrie 1944. Rămînem, totuși, cu regretul că acest cineclub valoros ne-a propus doar o „Jatură" a activității sale.

Oțelu Roșu. Despre Nicolae Negruțiu și cineamatorii din Oțelu Roșu s-a scris adesea: ei sînt, de mulți ani, în primele rînduri ale mișcării cineamatoare. Au dovedit-o și la această ediție a Festivalului național „Cîntarea României", printr-un eseu de mare frumusețe și forță emoțională, **Baladă**, dedicat mîinii omenești, mîinilor-unealtă, mîinilor-mîngîiere, mîinilor-poem. Aceiași cineaști, cu inventivitate și spirit civic, au prezentat un ingenios film de protecția muncii, **Călcîiul lui Prometeu**. Iar în domeniul filmelor de animație, Norbert Taugner (tatăl și fiul) au arătat un excelent film „tehnic", **Soarele, acest arhitect** (o inventariere a procedeelor de captare a energiei solare, efectuată cu umor și inspirație) și cîteva „pilule satirice", **Cinci tablete cu piper**, de reală eficiență civică.

Vatra Dornei. În această parte de țară, la loc de cinste se află documentarul etnografic. Cineamatorii locali au reținut atenția prin **Noaptea dintre ani**, iar cei din apropiere, din Gura Humorului — unde se și desfășoară, periodic, un concurs de filme etnografice intrat în tradiție, „Toamna la Voroneț" — prin **Poftiți la noi, în Bucovina**. Adăugînd și documentarul **Carpați 2000** avem în față un relevant tablou al hărniciei și priceperii. „Meșter" neîntrecut în această parte de țară rămîne unul dintre cei mai vechi și mai statornici cineaști amatori, Ferdinand Michitovici.

Ploiești. Iată un centru „care vine" în mișcarea de amatori. Prin **Dogarul** de Ion Moise, de la cineclubul „1 Mai", un remarcabil portret de meșter popular, prin poemul de mare poezie al acelorași cineamatori, **Culorile toamnei**, sau prin „filmul jucat" **H**, al Casei de cultură municipale, cineamatorii ploieșteni au declanșat, practic, o „ofensivă a calității".

Bacău. Datorită îndeosebi lui Vladimir Lucavețchi, un cineamator sobru și talentat, Bacăul deține și el, de ani de zile, poziții de frunte în mișcarea cineclubistă. Printre cele mai izbutite filme din ultima vreme se numără desenele animate **Petrică și lupul** sau **Baby Puf** (de Ioan Florea), și — mai ales — documentarul **Unde Siretul își adună apele**, un adevărat „poem al muncii", cu imagini de ciné-verité dintr-o mare încleștare a omului cu natura. Să amintim, în același context, și filmul petroliștilor din Zemeș, **Încleștare cu minia albă** (de Emil Popa), despre lupta oamenilor cu zăpezile dezlănțuite.

Crăciunel. Crăciunelul este o comună din județul Alba care a intrat de mult în centrul de interes al lumii cineclubiste, datorită unor pasionați iubitori ai filmului. **O felie de pămînt**, una dintre cele mai recente creații ale localnicilor, este un film despre „oamenii pămîntului" și despre „pămîntul oamenilor", cu cadre de mare expresivitate imagistică, un documentar poematic care le face cinste.

Tîrgu Mureș. Încheiem „turul de orizont" într-un oraș „cinematografic" prin definiție, dacă ne gîndim că de aici pornește pelicula „Azomureș". Cu mult înainte, însă, de a se produce peliculă la Tîrgu Mureș, se produceau filme. Numele unui Erwin Schnedarek, de pildă, este binecunoscut printre cineamatori. „Elevii" lui fac filme remarcabile. **Microhidrocentrale** (de F. Ezelyes) este unul dintre ele. Să încheiem, însă, trecerea în revistă cu documentarul **Trezirea orologiului** de Tiberiu Miklos, un film despre restaurarea și repararea unui orologiu, care nu mai înregistra tic-tac-ul vremii de peste o sută de ani, orologiul unui fost castel din Gornești. Filmul aparține unui cineclub „debutant", care și-a ales drept nume, numele unuia dintre pionierii cineamatorismului în România, Dragoș Sandu. Orice comentariu mi se pare de prisos.

Puteam vorbi, firește, despre multe alte cinecluburi fruntașe, din Craiova și Focșani, din Iași și Cluj-Napoca, din Gura Barza și Aninoasa, din Pitești și Mangalia, din Botoșani sau din București... Harta cineamatorismului românesc este, efectiv, țara întreagă.

Călin CĂLIMAN

1965-
1985

Filme semnificative pen

Douăzeci de ani de strălucire a istoriei românești, în care filmul și-a cîștigat în primul rînd statutul lui de creație angajată în tumultul vieții noastre noi, declanșînd reacții bucuroase și aspre, opinii, motive de profundă și fertilă meditație-spectatorului (milioane de spectatori români, cifră record în lume). Film angajat în nobila lui misiune formativ-educativă pe plan artistic, nu didacticist, prin legile lui specifice, la care se referea, cu atîta înțelegere superioară a menirii artei, secretarul general al partidului, în toate întîlnirile sale cu cineaștii. De aici, o competiție reală de valori, o stimulare largă, pasionată a individualităților artistice, a tuturor vîrstelor creatoare.

Cei 20 de ani de la gloriosul Congres, al nouălea, sînt deceniile care au dat cele mai numeroase și semnificative debuturi, care au oferit posibilități concrete de manifestare celor mai diverse stiluri și personalități artistice. Și întrucît filmul de actualitate, martorul acestor fertile decenii a stat și stă în permanența atenție a noastră, a tuturor, producători și creatori, critici și spectatori, am ales (dificilă selecție!) pornind de la unele filme prezentate în retrospectiva Cinematecii consacrată Congresului al IX-lea — și completată de noi — cîteva din realizările semnificative ale acestor două decenii.

Al patriei erou între eroi

Inspirat portret cinematografic care reconstituie, pornind de la vibrante versuri omagiale susținute de imagini-document, biografia revoluționarului de excepție, patriotului înflăcărat, ctitorul României socialiste moderne, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**.

Avînd ca repere lirice versurile lui Nicolae Dragoș — Pompiliu Gîlmeanu construiește filmul nobilei biografii ca pe un poem, creînd o evocare emoționanta bazată pe fotografii — unele inedite — inserturi din presa vremii, reportaje filmate, dar și filmări speciale pe locurile unde se desfășoară prodigioasa activitate a Președintelui țării, activitate pusă fără precupețire în slujba grandioasei construcții socialiste.

Într-o succesiune impresionantă ce urmărește etapele tinereții revoluționare — fotografia adolescentului cu ochi vii, săgetînd ecranul, fotografie adusă în planuri din ce în ce mai apropiate, revenind ca un leit motiv al privirii vizionare — filmul dezvoltă simfonic, în ample secvențe-document, forța creatoare a eroului între eroi, personalitatea uriașă care conduce glorios destinele României.

Forajul unor adîncimi sufletești: *Subteranul* (regia: Virgil Calotescu, cu Leopoldina Bălănuță și Iurie Darie)

Subteranul

Filmul lui Ioan Grigorescu și Virgil Calotescu reia, în alt context social-istoric decît **Setea**, tema opțiunii ferme a unei colectivități. Aici, hotărîrea grupului de sondori de la Neagra de a urma soluția de foraj cea mai temerară, problema tehnică transformîndu-se convingător într-o metaforă a conștiinței. Film-dezbatere, film în pasionată polemică cu inerția și rutina, **Subteranul** impune în prim plan o umanitate energică, inteligentă, suma unor individualități puternice, polemizînd — și în „planul doi" — cu figurațiile șterse, amorfe din finalul triumfalist al multor „tablouri de grup".

Un regizor cu experiența documentarului deschide ficțiunii artistice interesul pentru „sfîșiul reportaj", stil în care se vor exersa cu succes în deceniul următor și alți tineri regizori de filme cu actori. Remarcabili interpreți de teatru și cinema trec cu brio examenul noului stil: Emil Botta, Leopoldina Bălănuță, Ștefan Ciubotărașu, Toma Caragiu, Iurie Darie.

Proprietarii

Foarte nouă pe atunci (1973) — de aceea încă neasimilată artistic — ideea specifică stadiului modern al societății socialiste: dublul statut al muncitorilor ca făuritori și stăpîni a mijloacelor de producție. acești **Proprietari** au rămas, din păcate, singulari în peisajul nostru cinematografic O miză dramatică promițătoare (îndepărtarea dintr-o uzină a unui tînăr incomod pentru directorul ce falsifica cifrele de plan); o tensionantă ciocnire de mentalități, de caractere. O înfruntare între doi bărbați duri, ce apără două principii opuse: directorul preocupat să-și mențină prin orice mijloace scaunul și omul de partid ce-i tulbură tihna, hotărît să impună punctul de vedere al democrației muncitorești. Doi „monștri sacri" ai ecranului, într-un recital: George Constantin și Amza Pellea. Scenariul lui Mihai Creangă pus în cadru de Șerban Creangă cu o pasiune care, dacă nu-l ferea de stîngăcii, izbutea totuși să valorifice una din acele idei majore care pot duce la filme majore

Vigoarea unei idei majore: *Proprietarii*
(regia: Șerban Creangă, cu Carmen Galin)

Farmecul nou al eroului puternic: *Mere roșii*
(regia: A. Tatos, cu Mircea Diaconu)

Mere roșii

Un film cu medici. Deontologia unei profesii? Da, dar și a unor profesii „de suflet", pentru că atît eroul-model, tînărul chirurg, cît și scriitorul care l-a propus ecranului (Ion Băieșu), regizorul care l-a împlinit (Alexandru Tatos) și inspiratul lui interpret (Mircea Diaconu) își mărturisesc fiecare pe rînd și împreună, credința în același ideal estetic și moral al profesiei de cineast: adevărul, sinceritatea — condiție de bază a filmului de actualitate. Adevărul profesiei de medic e umanitatea. Lupta cu moartea pînă în ultima clipă. Dar și lupta cu atîtea maladii — deloc mai simplu de tratat — ale vieții sociale: carierismul, abuzul, falsul. Dar savoarea **Merelor...** vine mai ales din orchestrarea nuanțelor, a portretului pînă în cele mai fine detalii. De la zîmbetul ușor jenat ca scuză la o întîrziere, or timida mărturisire sentimentală pînă la ironia-incizie, ironia-bisturiu, ironia cauterizantă.

retrospectiva „Cinema"

Filme semnificative pen

Orașul văzut de sus

Conflictul încordat între caractere viguroase: *Orașul văzut de sus* **(regia: Lucian Bratu, cu Margareta Pogonat și George Constantin)**

Replica discretei eroine a **Drumului în penumbră** pare această primăriță energică, voluntară, pentru care activitatea socială devine centrul vital al existenței ei personale.

Dacă în filmul anterior al lui Lucian Bratu predominau umbrele și penumbrele tabloului, starea de retragere modestă a dactilografei în fața personalității orgolioase a bărbatului, acum rolurile se schimbă. Femeia preia de pe umerii celui drag „povara" orașului și pornește ea, bătăioasă, la un drum în plină lumină. O lumină poate prea crudă, tranșantă, fără toate finețurile psihologice care definesc stilul acestui regizor bun cunoscător al sufletului feminin. Regizor care, desigur, n-ar putea spune chiar „Monica sînt eu" sau „primărița sînt eu", dar dezvăluie ceva esențial ca umanitate, din fiecare. Un partener ce-știe să se efaseze cu talent în fața partiturii în tonuri majore a Margaretei Pogonat Ilarion Ciobanu.

Forța regeneratoare a cotidianului socialist: *Sfîrșitul nopții* **(regia: Mircea Veroiu, cu Gheorghe Visu)**

Sfîrșitul nopții

Apropierea lui Mircea Veroiu de timpul prezent — o apropiere pe cît de tandră pe atît de energică, de lucid-realistă. Un realism familiar colegilor lui de generație care-i plasează pe austerul Veroiu alături de Pița cu **Filip...**, de Tatos cu **Secvențe**, de Danieliuc cel din **Cursa**. Un erou familiar spectatorilor, întîlnit sau posibil de întîlnit pe stradă, la tribunal, ca procuror sau inculpat în marele, cotidianul proces al vieții. Mircea Diaconu la el acasă în rolul de ginere din convingere, omenos fără emfază, înțelept fără ostentație. Relația procurorului cu tînărul, pe care încearcă să-l salveze, s-ar putea inversa. Și aici e farmecul filmului: pozițiile nu sînt fixe, omul legii putea fi și el, cîndva, în adolescență, cel care greșise, întîlnind la timp omul care să-i întindă o mînă. De aici tandrețea de frate mai mare față de neîncrezătorul și pripitul mezin: un Gheorghe Visu la înălțimea partenerului.

Dramatica încărcătură a fiecărei biografii contemporane: *Clipa* (regia: Gh. Vitanidis, cu Gh. Cozorici)

Clipa

Clipa de adevăr a deceniului opt al cinematografului nostru — desigur nu numai ea —, una din cele de referință pentru maturizarea filmului politic. Pentru că în interiorul acțiunii cunoscutului roman al lui Dinu Săraru, adus pe ecran în spiritul și litera autorului de către Gheorghe Vitanidis, dospesc ideile unei construcții în care contează și scopul și mijloacele. Etica revoluționarului pentru care nu sînt suficiente acțiunea și idealul general-social dacă nu sînt încărcate de umanitatea concret-individuală. Nu numai **ce** facem pentru noua societate, dar și **cum** facem această societate. Cu ce mijloace care să concorde cu scopul nobil? Pentru ce fel de umanitate o pregătim? Un Dumitru Dumitru cald și generos, cumpănit și energic, cum l-a văzut scriitorul și cum l-a înnobilat interpretul Gheorghe Cozorici — cu profunda lui demnitate și sobră omenie, în replică bogată, sclipitoare, cu actori de talia Leopoldinei Bălănuță, a lui Sebastian Papaiani, Mitică Popescu, Ion Dichiseanu, Emanoil Petruț.

Filip cel bun

Un film e mai întîi o ambianță — spunea cineva. O picătură din oceanul în care germinează viața. Ambianța din casa lui Filip e descrisă în planuri largi, de aparat ce fixează cadrul dramei pentru a înțelege de aici, din interiorul casei sufocante, nevoia de-a se realiza a tinerilor. De a începe o altă viață, mai curajoasă, mai limpede (acel motiv al ochilor inocenți ai lui Filip ce nu înțeleg, nu vor să înțeleagă de ce lucrurile nu sînt limpezi, întotdeauna). O citadelă a vechiului mai modestă ca aceea a lui Lovinescu, dar năruită tot pe dinăuntru de suflul nou al societății și de o generație care nu mai vrea să repete erorile generațiilor anterioare, chiar dacă nu știe întotdeauna cum. Doi frați și o evoluție diferită. Psihologii ferme, nuanțe ivite din clarificări și nu încețoșări de sensuri. Un Pița direct, eficace, cultivînd un realism de substanță, nu doar de peisaj.

Mircea Diaconu, la primul său rol important, uimește prin franchețe și subtilitate necăutată, printr-o spontaneitate ce avea să-l plaseze pe primele locuri în palmaresele actoricești.

Grelele încercări prin care trec cei tari și generoși: *Filip cel bun* (regia: Dan Pița, cu Mircea Diaconu)

retrospectiva „Cinema"

Filme semnificative pen

O privire proaspătă asupra muncii de fiecare zi: *Cursa* de Mircea Daneliuc, cu Tora Vasilescu

Cursa

Proba de cinema a lui Mircea Daneliuc trecută cu brio din prima mansă. **Cursa** înaintă sigur, cu încărcătura ei de dramatic și poetic, directețe și aluzie, sugestie analitică și suspens liric. Toate împreună prefigurînd loviturile de maestru din următoarele deschideri spre contemporan, cu tot ce presupune contemporaneitatea nu numai ca dotare calendaristică, dar ca suflu, expresie, mișcare între sinceritate brutală și tandrețe bine temperată, între patima demolării convenției și pudoarea afirmării sentimentale, între lucid și patetic. Trei într-un trailer și o traiectorie de viață pe cît de simplă pe atît de neprevăzută. O prietenie primejduită și o iubire dezamăgită ce-și caută uitarea în prietenie. Ton sincer fără flori de stil, cu o încredere neclintită în frumosul rezultat din adevăr, „numai adevăr pe fiecare milimetru pătrat de pelicula

Toamna bobocilor

Țîșnit cu un succes atît de detașat de alte comedii pe teme „la zi" încît a cerut imperios continuarea. Cauzele? Povestea — din capul locului — proaspătă. Situația de pornire așișderea: „bóboci" abia repartizați într-un sat, tineri care — în loc să dea bir cu fugiții, cum se mai întîmplă — se încăpățînează să le arate ei, localnicilor, ce pot... Captivantă — desfășurarea: cu cît satul e mai neîncrezător punîndu-i la încercare răbdarea, cu atît junețea e mai răzbătătoare. Memorabile-tipurile scrise de Petre Sălcudeanu, dirijate de Mircea Moldovan și strălucit interpretate de Draga Olteanu-Matei, o președintă aprigă și bătăioasă dirijînd destinele gospodăriei personale și obștești; Marin Moraru — un soț-auxiliar; Sebastian Papaiani — un tractorist gelos; Monica Ghiuță — o îndrăgostită pierzătoare — și alte multe și foarte reușite partituri de coloratură, într-o comedie de situații plasate într-o ambianță de „ultimă oră": satul nou, cu oamenii lui harnici, veseli, optimiști. O comedie lirică afirmînd cu căldură, inteligență, talent, modernizarea peisajului rural românesc.

Noile energii ale „vieții la țară": *Toamna bobocilor* (regia: Mircea Moldovan, cu Draga Olteanu-Matei și Marin Moraru)

Zile fierbinți

Pe scenariul unui bun profesionist, Francis Munteanu, regizorul și interpretul atîtor eroi bătăioși, Sergiu Nicolaescu, adaugă performanțelor sale un succes de substanță: directorul unui mare șantier de construcții navale. Postură inedită pentru cavalerul justițiar al atîtor „polițist"-uri autohtone — preluînd aici romantismul modern și convertindu-l în bătălia pentru a impune o inovație de interes republican. Erou la fel de înflăcărat pentru realizarea unei elice de vapor, ca și pentru surprinderea unei bande de răufăcători. Spectaculos interior, de „cameră", în care regizorul și actorul pionjează cu inteligență și sensibilitate, cu fler psihologic ce nu exclude unda de umor generos. Un portret complex în suita cinematografică, altfel atît de liniară de oameni ai zilelor fierbinți.

Ca regizor și interpret, Sergiu Nicolaescu își pregătește subtila partitură din **Întîlnirea** de mai tîrziu.

Surîsul victorios al *Zilelor fierbinți*
(regia: Sergiu Nicolaescu, cu Ileana Popovici, Colea Răutu și Sergiu Nicolaescu)

Lungul urcuș al zilei dincolo de tristețe:
O lumină la etajul X de Malvina Urșianu,
cu Irina Petrescu și Gh. Dinică

O lumină la etajul X

Trecătoare iubire, trecătoare erori, dar, cu timpul, în viața unei femei — viață întunecată de o gravă nedreptate — începe să se facă lumină. E anul Congresului al IX-lea, un mare elan de justiție deschide drum larg transformărilor înnoitoare. Inginera Maria Dinu iese dintr-o lungă detenție și încearcă să uite nedreptatea ca să poată supraviețui. E posibil să-ți uiți trecutul — și bun și rău — să călătorești mai departe fără bagaje? Un dens film problematic și — ca toate filmele Malvinei Urșianu — un strălucit studiu psihologic și social. Un film ce respiră demnitatea cu care un om vrea să ia totul de la capăt, să redobîndească gustul și culorile vieții, încrederea în cei de-alături. O eroină a luciditații: Irina Petrescu, într-un rol de sărbătoare a spiritului și sufletului, deopotrivă.

Grupaj prezentat de
Alice MĂNOIU

Un gen major în cea de-a 7-a artă: filmul de actualitate

Dacă vorbim, din ce în ce mai des și mai apăsat, despre necesitatea unei relații organice între viață și film este pentru că viața însăși, cu multele și spectaculoasele ei imperative, impune cineaștilor filmul de actualitate ca pe o „stare de necesitate" a stării lor de cineaști.

Pentru că nici o cinematografie nu poate exista în absența acelor opere care să vorbească prezentului despre prezent.

Care este starea filmului nostru de actualitate și care sînt perspectivele lui?

O întrebare la care încercăm să răspundem cu ajutorul unor cineaști legați, prin operele lor, de soarta filmului de actualitate.

Prima sursă: realitatea pe care o trăim

Deși încă nu e ușor de anticipat în ce măsură filmele care vorbesc despre ziua de astăzi vor fi determinante pentru definirea trăsăturilor filmului românesc, nimeni nu ar putea nega că în ultimii zece ani, cei mai interesanți și înzestrați realizatori de filme au abordat această tematică (citez cîteva nume și cîteva filme, fără pretenția de a le epuiza pe toate: Dan Pița cu **Concurs**, Mircea Daneliuc cu **Proba de microfon** și nu numai, Mircea Veroiu cu **Sfîrșitul nopții**). Aceste filme (și nu numai ele) au putut apărea mai întîi pentru că au fost create de **personalități reale** care au putut să ne comunice opinii extrem de interesante și importante despre viața de astăzi, obținute prin capacitatea de a medita profund asupra vieții pe care o trăim și transmise prin mijloace de expresie care ne-au dovedit că autorii lor nu au fost dispuși să sacrifice unitatea dintre ideologic și artistic printr-o „abilă" proporționare între „negativ și pozitiv", care să ducă la filme de „ilustrare a ideologiei" (filme, din păcate, care s-au mai comis și se mai comit încă...).

Discutăm deci aici nu despre un deziderat ideal încă neatins de cinematografia noastră, ci despre filme care **s-au realizat** și care ne demonstrează că **avem** acele forțe de creație capabile de o înțelegere superioară a filmului cu temă contemporană. Și

O anume „calitate a vieții" se exprimă neapărat, prin o anume calitate a privirii asupra acestei vieți

atunci, nu ar fi întemeiat să ne întrebăm de ce în ultimul timp filmele importante despre ziua de astăzi se împuținează, în tip ce scenariile de „ilustrare" sau „mimare" a realităților noastre cu problemele ei, se înmulțesc pe masa dezbaterilor comisiei Cinematografiei, transformîndu-se apoi și în filme?

Răspunzînd acestei întrebări — și aceasta poate fi socotit ca un pas cîștigat — mulți oameni de film ajung la concluzia că situația se datorează în bună măsură unor greșite înțelegeri, care încă mai domnește printre unii realizatori și în Casele de filme. Do-

Un moment cald în filmul de actualitate: *Drum în penumbră* (de Lucian Bratu, cu Margareta Pogonat și Cornel Coman)

„Noi privim cinematografia ca un mijloc important de educare și elevare spirituală a omului, în contextul multiplelor mijloace de ridicare și formare spirituală de care dispune societatea noastră de astăzi. Dar, pentru ca cinematografia să-și îndeplinească acest rol important în societatea noastră socialistă, trebuie să se apropie mai mult de preocupările de astăzi ale poporului, să trăiască viața tumultuoasă a constructorilor socialismului și să o redea în forme diverse, în adevărata ei măreție".

Nicolae CEAUȘESCU

rința de a se renunța în filmele noastre la sordid și la aspectele negative nesemnificative din societatea noastră, în favoarea relevării noului, a fost înțeleasă de unii ca o posibilă săracire a filmelor de elementele spectaculosului, fiindcă, evident, abordarea unor personaje sau a unor fenomene așa-zis negative, constituie un procedeu mai facil pentru obținerea spectaculosului. Se confundă aici elementele negative, nesemnificative, cu exigența ca viața să fie reflectată **în proces,** în dialectica dintre contrarietăți, prin care fenomenul nou ce urmează să fie propulsat, nu-și face deloc ușor apariția în viață. Este vorba, bineînțeles, de o cale mult mai dificilă de a reflecta viața prin film, decît a obține „spectaculosul" prin înfățișarea „negativului", o cale care nu stă la îndemîna oricui. Ea e în primul rînd o cale a cineastului — personalitate care știe să observe și să ajungă, printr-o gîndire cît mai pătrunzătoare, în straturile profunde ale fenomenelor, extrăgînd de acolo idei importante pentru dezvoltarea societății și emițînd ipoteze care ne pot emoționa pentru că în primul rînd ne conving. De nenumărate ori tovarășul **Nicolae Ceaușescu** ne-a cerut **să ne întoarcem cu fața la viață,** ceea ce nu presupune reflectarea unilaterală a „uscăturilor", ci oglindirea vieții în plenitudinea ei, pentru a descoperi cum „mlădițele tinere" își fac loc să schimbe viața pe calea confruntării cu ceea ce i se opune.

Este vorba deci, în primul rînd, de **calitatea reflectării vieții în filmele noastre.** Dar nu este vorba numai despre acest lucru. Mai este vorba și despre **cum** reflectăm, este vorba despre faptul că ceea ce reflectăm se concretizează **pe calea filmului.** Lupta pentru expresivitate, pentru modalități de expresie cît mai puternice și mai proaspete este lupta pentru ca ideile din filme să fie mai puternic reliefate. Să respectăm și să stimăm orice modalitate deosebită ori inedită a cineastului-personalitate, chiar dacă procedeul nou, fie el metaforă, elipsă, ori un mod nou de a construi în cadru, ne poate uimi. Ceea ce nu înțelegem încă astăzi, cu siguranță că vom putea înțelege mîine. Să ieșim din inerția care ne împinge să așteptăm ca toate filmele să se semene între ele. Pentru că orice film creat de un cineast adevărat, este un mod propriu, personal de exprimare. Să nu uităm deci că *facem film.*

Lucian BRATU

Există un curent real (și eficient) care se opune povestirilor „subțirele" și conflictelor „anemice"

Să crească și în statură și în adîncime

Aș dori să încep cu o constatare. O constatare care n-ar pretenția să fie nici axiomă, nici zicală, nici sentință fără drept de apel, ci cel mult un punct de plecare pentru subiectul pus în discuție. Nu-i deloc nevoie de un ochi de cineast, ci numai de unul de spectator (avizat) ca să observi, la un moment dat că, în perimetrul tematic al filmului românesc, între coordonatele care-i trasează universul de preocupări, filmul de actualitate ocupă un loc distinct; preponderent; covîrșitor ar fi și mai bine zis. Remarca nu are nici ea nimic senzațional sau surprinzător. Este pur și simplu o remarcă normală, consecință a unei stări normale a filmului. De cînd există lumea — și, deci, de cînd există arta — ambiția artistului a fost, în primul rînd aceea de a-și zugrăvi epoca, realitatea contemporană. Sigur, asta nu înseamnă, nicidecum, că exclud sau ignor existența unor opere care însuflețesc momente dintr-un trecut, mai mult sau mai puțin îndepărtat, precum și a altora care prefigurează viitorul. Vreau numai să spun că e normal ca artistul și opera de artă să se apleace cu precădere spre vremurile și oamenii contemporani cu ei și în felul acesta, prin dialogul cu cei din jur, să se adreseze, de fapt, atît înaintașilor cît și urmașilor. Așadar filmul, care este și el o artă, fie și cea de a șaptea, nu face decît să respecte o regulă căreia i se supune arta în întregul ei. Din punctul acesta de vedere constatarea se dovedește, pe de o parte, normală, iar pe de altă parte de-a dreptul inevitabilă. O precizare care, și ea, subliniază încă o dată caracterul absolut firesc al unei stări de lucruri deloc excepționale.

Nu-i mai puțin adevărat că, în ultima vreme îndeosebi, — iar asta ar putea servi drept o a doua constatare — se fac auzite voci sau opinii îngrijorate cu privire la filmul nostru de actualitate. Cu alte cuvinte, că eșalonul cel mai reprezentativ al cinematografiei, specia sa cea mai răspîndită, ca să nu zic iar covîrșitoare, ar fi în suferință la capitolul calitate. „E slab", zic unii, dezamăgiți; „slăbuț" — zic alții, prudent-concesivi; „schematic" — se pronunță și criticii, severi ca-ntotdeauna. Și culmea e că au cu toții dreptate! Despre un film sau altul, despre un titlu sau altele se pot, într-adevăr, emite, fără false scrupule, asemenea judecăți sau... altele. Deci nu cu justețea ori duritatea verdictelor aș vrea să mă răfuiesc acum. Las la o parte și faptul că, dacă ele sînt, nimic de zis, valabile pentru **unele** filme sau chiar, hai să zicem, pentru **multe** din ele, rezultă, cu logica pe care o presupune orice raționament, că nu se pot aplica la **toate.** Astea sînt însă nuanțe, echilibrul pe care-l introducem întotdeauna între minus și plus; ceea ce nu se poate contesta totuși este că fenomenul există. Numai că, în ceea ce mă privește, nu sînt chiar atît de convins că avem motive de îngrijorare, iar de alarmare

în dezbatere: filmul de actualitate

Start într-o problematică rar abordată: *Gioconda fără surîs* de Malvina Urșianu, cu Silvia Popovici și Ion Marinescu)

cu atît mai puțin. O încercare de a pătrunde dincolo de situația actuală, printr-o privire fugitiv-comparativă spre filmul de actualitate din urmă cu cîțiva ani, sper să fie suficient de elocventă pentru a-i convinge și pe alții.

Ajungem astfel pe terenul unei alte constatări, a treia, dacă nu mă înșel. Față de filmele de actualitate pe care le vedeam pe ecrane nu cu mulți ani în urmă, cele de astăzi au, după părerea mea, un cîștig, un avantaj imposibil de ignorat. Ele nu mai însăilează povești subțirele și anemice și nu mai înnoadă conflicte mărginașe, neesențiale — și unele și altele desfășurate doar pe un fundal, într-un decor de mucava al actualității. Dimpotrivă, se vede limpede o tendință nouă, aceea de a aborda probleme și conflicte ale aceleiași actualități, izvorîte și ele din realitatea înconjurătoare, numai că de mai mare greutate; mai sem-ni-fi-ca-ti-ve. Cel puțin după Consfătuirea de lucru de la Mangalia, din vara anului 1983, se face tot mai stăruitor simțită preocuparea creatorilor de filme de a renunța la complacerea comodă în subiectele minore, periferice, în schimbul unei orientări mai hotărîte către acele sectoare și idei ale actualității demne de o abordare fățișă, frontală. Asta nu vrea, firește, să însemne că mai înainte de evenimentul amintit orientarea respectivă era absentă, ci numai că, așa cum am spus deja, după aceea s-a făcut simțită mai apăsat. Era și este răspunsul concret prin care regizorii își demonstrează receptivitatea față de îndemnurile adresate de secretarul general al partidului nostru, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, de a surprinde realitatea imediată în ceea ce are ea mai puternic, mai expresiv, de a da viață și pe ecran chipului celui ce dă, la rîndul lui, viață celor mai mari înfăptuiri ale vremurilor noastre.

O asemenea deplasare a centrului de greutate presupune însă, de bună seamă, o modificare de optică, de la accidental către esențial și de la suprafață spre adîncime. Așadar, o mutare a unghiului de observație care, nici ea, nu-i posibilă prea lesne sau cît ai bate din palme. Mai degrabă este și ea rezultatul unui proces al unor mutații petrecute cu timpul în conștiința artistului, cîteodată independent sau chiar în pofida voinței sale. Este, desigur, un proces evolutiv, care nu avansează însă numai prin înaintări triumfal-succesive, ci și prin acumulări lente, discrete. Este, în același timp, un drum pe care-l parcurge creatorul însuși, de la contemplarea semi-distantă la implicarea directă și de la împodobirea sau simplificarea vieții la cunoașterea ei temeinică. Or, în aceste condiții, față în față cu asemenea exigențe, devine cu siguranță mai dificil să faci filme de actualitate bune; mult mai dificil decît în urmă cu cîțiva ani, cînd erau probabil mai bune însă nici nu era greu să le socotim astfel. Iată o nouă remarcă, la care am ajuns din treaptă în treaptă, mergînd în sus pe firul demonstrației, dar care nici ea nu vrea să fie decît o simplă constatare.

Și atunci, dacă asta-i situația și, hai să zicem, explicația ei, care ar fi totuși soluția? Întrebare firească, pe care ne-o punem mulți și la care, din nou, multe voci sau opinii, tot dintre cele grijuliu-neliniștite, se grăbesc să dea răspunsul. O cale ar fi aceea să ne întoarcem la perioada subiectelor facil-siropoase; să revenim, adică, la poveștile cusute cu ață albă și culese din goana unor documentări „magistrale" organizate. Să-mi fie cu iertare, nu cred în ruptul capului în adevărul unei asemenea soluții. Nu-mi pot imagina cum ar arăta **acum** acele filme și cît de bune ni s-ar mai părea **azi**. Ar mai răspunde oare unor pretenții pe care le-am cucerit între timp noi înșine, spectatorii lor? După părerea mea, filmul de actualitate a cîștigat în ultimii ani enorm prin raportarea consecventă la comandamentele majore ale epocii și nu poate renunța atît de ușor la ele, întorcîndu-le pur și simplu spatele. Singura soluție este, așadar, aceea de a-și continua drumul și de a cîștiga, pe parcurs, și calitatea de care, într-adevăr, suferă acum în destule cazuri. Dacă filmul de actualitate se află cu adevărat într-un impas, ori hai să pronunțăm un cuvînt mai sonor, criză, atunci este neapărat o criză de creștere. Este logic și legic să fie o criză de creștere. Așa se face că pășim pragul încă unei constatări, a patra sau a cincea, în orice caz ultima: filmul nostru de actualitate nu are înaintea sa decît o singură șansă — aceea de a se dezvolta. Altminteri nici n-ar izbuti să supraviețuiască. Vă puteți imagina, fie și prin absurd, o asemenea perspectivă?

Dumitru MATALĂ

Un statut de gen major

Filmul inspirat din actualitate este plămînul cinematografiei

Paradoxal, sînt pus în situația de a vorbi despre un gen de film în care, subiectiv, sînt implicat într-un fel nemulțumitor în primul rînd pentru mine. Pentru că filmele în care am jucat, au fost neconcludente din punctul de vedere al eficienței ideo-estetice. Gîndindu-mă la lucrurile care mă nemulțumesc, șocant aproape, și atunci cînd este vorba de filmele în care am fost implicat, și atunci cînd este vorba de filme la care nu am participat, cred că aș putea alcătui o listă de cauze ale nemulțumirii: artificiozitatea situațiilor, schematismul personajelor, frica de a privi viața în toată complexitatea ei și de a o aborda în tot ce are ea și sublim și ridicol, și nobil și meschin, și monumental și penibil. Teama de a arăta viața așa cum este ea — prin asta neînțelegînd nici o clipă vînătoarea de aspecte negative sau apologia urîtului. Să recunoaștem însă că, între a căuta cu orice preț greul din viață și a-l ocoli sistematic este o mare distanță... Actualitatea trebuie să fie egal adevăr. Actualitate nu înseamnă subiect plasat în anul respectiv, ci o problematică a unui timp anume. În absența unei problematici reale, filmele de actualitate nu pot fi decît cu numele de actualitate. Ceea ce face ca eficiența lor, atît de ordin politic

Un film care nu confundă diurnul cu actualitatea: *Proba de microfon* de Mircea Daneliuc, cu Tora Vasilescu și Mircea Daneliuc)

cit și de ordin estetic, să fie extrem de scăzută — cînd nu devine nulă.

Filmele izvorîte din teama de viață nu pot fi decît cu totul lipsite de viață, născute moarte, neinteresante deci și evident, nefolositoare.

Ce-ar fi de făcut? În primul rînd cred că ar trebui cultivată cu mai multă atenție atragerea celor mai buni scenariști în spre filmul de actualitate, unul din handicapurile genului fiind și acela că cei mai buni scenariști nu scriu programatic pentru filmul de actualitate. Or, pe scenarii subțiri, pe structuri fragile, nici un regizor, fie el și dintre cei mai înzestrați, nu poate clădi o operă durabilă. Și nu adesea, efortul general — al regizorului, al actorilor, al echipei — de a masca lipsa de valoare a unui scenariu, este, pe cît de mare, inutil.

Filmul de actualitate — logic! — ar trebui să fie lesne de făcut bine, pentru că se ocupă de ceea ce cunoaștem noi cel mai bine: viața pe care o trăim zi de zi. Nimic n-ar trebui să fie mai ușor pentru noi, ca artiști, decît să extragem esența unor fenomene bine cunoscute, să transfigurăm artistic realitatea înconjurătoare. Și tot logic, filmele vieții noastre ar trebui să fie și filmele cele mai bune și cele mai convingătoare. Pentru asta însă ar trebui să ne îngăduim să privim viața în față, să-i punem în valoare zonele luminoase, să sancționăm ce e de sancționat și, cu îndrăzneală, fără crispări, fără rezerve, fără prejudecăți, fără false pudori să vorbim în filmele noastre despre complexitatea timpului pe care îl trăim.

Cred că numai astfel am reuși să scoatem filmul de actualitate din starea de lozincă și să trecem în starea de viață, de realitate să-i dăm sensul adevărat, să-i reabilităm, în primul rînd, în ochii noștri și apoi în ochii publicului, să-i redăm statutul de gen major în arta filmului. Pentru că el este un gen major. Mai mult, după mine, în organismul unei cinematografii, filmul de actualitate este un organ vital. El este plămînul. În funcție de respirația lui puternică sau slabă, organismul numit cinematografie funcționează bine sau prost.

Depinde și de noi — chiar dacă nu numai de noi — ca această respirație să fie puternică.

Ovidiu Iuliu MOLDOVAN

Tinerețea de spirit înseamnă totală implicare

Titlul generic: „film de actualitate" creează, îndeobște, confuzii, avînd în vedere că orice film produs de curînd **este de actualitate,** ori, prin conținutul său de semnificații, prin teza sa, un film poate fi de actualitate chiar dacă narațiunea lui este plasată într-o altă epocă, sau în alt context social, sau în alt spațiu narativ — cum ar fi un basm sau o poveste științifico-fantastică. Și atunci: ce este, și trebuie să fie, filmul de actualitate? Este opera cinematografică al cărei conținut aparține actualității, este inspirat din actualitatea imediată. Definirea aproximativă, nu are un scop didactic, ci urmărește să scoată în relief una din confuziile de concepție destul de des întîlnite în această zonă a cinematografiei noastre. Ea constă în abordarea superficială a însăși ideii de film de actualitate. Se crede că preluarea, ca subiect, a unor motive și întîmplări din realitatea imediată este suficientă pentru realizarea unui film de actualitate: aceasta din simplul motiv că „ce poate fi mai actual decît actualitatea **de zi cu zi?**" Acest fapt nu ar fi grav, dacă asupra subiectului ar funcționa și criteriile de construcție a unui scenariu. Criteriile artistice și dramaturgice ce amplifică motivul de inspirație spre dimensiunea de obiect artistic, respectiv operă cinematografică. Tentația de a prelua din realitatea imediată o întîmplare, un conflict, o situație, este meritorie,

Nu e suficient ca să povestească o întîmplare din zilele noastre pentru ca filmul să fie „de actualitate"

dar de cele mai multe ori demersul artistic, în cazul filmului de actualitate, se oprește doar aici. O mare neatenție față de legile esteticii cinematografice, o neglijență față de faptul elementar, că opera de artă trebuie să poarte calitatea extrapolării uitîndu-se că arta modelează prin ideea majoră și prin mesajul său conținut și nu declarat, fac ca filmul de actualitate să se mulțumească cu un comentariu mediocru: „parcă ar fi rupt din viață", grav fiind faptul că în general **el este rupt de viață.** Filmul de actualitate păcătuiește, cu rare excepții, prin exact aceste stîngăcii de concepție. Se narează subiecte de actualitate minore, neconflictuale de cele mai multe ori, ce nasc filme cu problematică minoră. O inexplicabilă confuzie, persistă în a se crede că „filmul de actualitate" trebuie să ofere și soluții actualității, să rezolve **ceva,** ca și cum opera de artă ar fi o simplă ecuație. Se uită — sau se confundă în cazul filmului de actualitate — că opera de artă trebuie să propună o

Cînd filmul de actualitate propune o problematică reală: *Sfîrșitul nopții* (de Mircea Veroiu, cu Mariana Buruiană)

problematică ce se caracterizează prin conținut de idei și prin limbaj artistic, prin mesaj și straturi de semnificații.

Din fericire, există și excepții și este de ajuns să reamintim **Puterea și Adevărul, Filip cel bun, Cursa, Proba de microfon, Sfîrșitul nopții, La capătul liniei, Concurs.** Această enumerare nefiind numai cu un scop pur contabil, ci încercînd să desprindă titlurile unor producții cu subiecte de actualitate a căror reușită a constat, în primul rînd, în calitatea artistică și în al doilea rînd în tratarea profundă a temelor, acest binom condiționîndu-se reciproc. Faptul că aceste filme aduceau în fața spectatorului de cele mai multe ori o problematică gravă cu semnificații majore își are secretul în analogia cu viața și nu în echivalența cu cotidianul, cu actualitatea.

Ca întotdeauna, greșeala trebuie căutată la origine, în cazul multelor eșecuri ale filmelor de actualitate. Banalitatea unor scenarii ce tratează probleme banale, nu poate da naștere unor filme mari. Lipsa de atitudine și de curaj în tratarea dramaturgică a unor teme în faza lor literară, abordarea realității tangențial, pune în fața oricărui regizor un handicap greu de trecut și, de multe ori, talentul și efortul acestora sînt irosite în van. Nu este o noutate că dintr-un subiect mediocru nu poți naște o capodoperă, dar în cazul filmului de actualitate acest lucru devine chiar un pericol, acela al derizoriului și inutilului. Nu de puține ori am vizionat pelicule ce frizau involuntar burlescul și vodevilul, rezultante ale tratării unui film de actualitate ca pe un **exercițiu de neimplicare.** La bază stătea scenariul plat, al cărui conflict minor și diluat nu oferea și nici nu putea crea acei eroi de caracter, acele tipologii ce propun idealuri. Funcția modelatoare a artei, dimensiunea formativă și educativă a filmului de actualitate nu se pot manifesta prin intermediul unui subprodus artistic susținut doar de eticheta că: „întîmplarea este din zilele noastre", deci actuală. Spiritul de autocenzură, necesar oricărui creator, dacă este prost înțeles duce la neimplicare și într-o formă sau alta la evazionism și lipsă de atitudine autorială. Or, perspectiva filmului de actualitate, necesar și dorit de public, stă tocmai în participarea totală a cineastului la dezbaterea pe care o propune. O cinematografie de ținută, o școală națională de film, trebuie să aibă, ca dimensiune fundamentală, tinerețea de spirit. Or, această calitate perenă nu i-o poate asigura decît modul sincer, implicat, profund, în care își tratează filmele de actualitate.

Anghel MORA

O școală de film presupune în primul rînd atitudine

Cred că dacă s-ar încumeta cineva la o asemenea muncă de „anvergură" cum ar fi colaționarea tuturor opiniilor asupra temei enunțate, s-ar putea alcătui un tom consistent demn să fie citat în toate bibliografiile internaționale referitoare la cinematografie, artă care anul acesta devine nonagenară... Dar, dacă se discută atît de mult și de atîta vreme înseamnă că se simte, în continuare, nevoia unei atari discuții și că, poate, cu încă un efort, de data asta colectiv, vom putea împinge mai departe filmul. Dacă nu practic, măcar încă o dată teoretic, pentru că, de fapt, nu încadrarea teoretică a temei este deficitară la noi, ci practica: nu aplicăm ceea ce afirmăm...

Unele afirmații sau constatări de la noi sau de aiurea, au devenit axiome. Cum ar fi: orice cinematografie care se respectă își dă examenul de maturitate cu **filmul de actualitate.** Sau: **film de actualitate** nu înseamnă cel de **inspirație contemporană** (care i-ar da diferența specifică) pentru că nota de actualitate o dă, în ultimă instanță, impactul creatorului prin opera sa cu problematica socio-istorică, socio-politică, socio-umană la **ordinea zilei.** Sau: o școală națională de cinema devine **școală** numai la temperatura înaltă a timpului pe care îl trăim, timp în care cineastul adevărat trebuie să aibă vocație cetățenească să se impresioneze, să înțeleagă și, în numele unui popor, al unei țări și al unei culturi, să ia **atitudine.**

Că nu avem filme de actualitate la nivelul acestor enunțuri și al înaltelor cerințe ale timpului nostru, este o realitate. De fapt: cine greșește și de ce din marele număr de filme de actualitate majoritatea sînt inodore, incolore (în ciuda peliculei Orwo combinată cu Azomureș) și chiar transparente?

Se spune că una din cauze ar fi lipsa de inspirație scenaristică — altă temă discutată și răsdiscutata la noi, dar fără concluzii precise. Altă cauză incriminată este mulțimea „moașelor" care „ajută" la nașterea unui film. Părerea mea este alta. Dacă acel ajutor s-ar oferi la nașterea propriu-zisă a filmului încă ar fi bine. Prost este că, el ni se oferă în faza de elaborare a scenariului, deci, „moașele" apar încă din faza de concepție ceea ce mi se pare puțin prea devreme... Un dram de încredere în puterea unui creator de a-și gîndi singur propria operă n-ar strica nimănui — cu atît mai puțin filmului. Este adevărat, un om se poate înșela, el poate greși, dar la fel de bine se poate greși exact din teama de a nu greși. Deși se știe că din „greșelile" unor capete creatoare s-au născut curente și școli artistice, s-au născut noi tehnici și ramuri ale unor științe. Din îndrăzneala de a încerca, din curajul de a-ți asuma riscul greșelii s-a mai născut cîte ceva pe lumea asta. Din teama de a nu greși, nu știu să se fi născut altceva decît pseudo-valori, „opere" călduțe, lipsite de vlagă și de adevăr, lucruri nefolositoare care au bifat poate o cifră, dar nu au mișcat nimic în conștiința oamenilor.

Poate că ar trebui să ne punem, în fine, întrebarea, de ce unii cineaști au abandonat cinematograful direct și s-au lansat în parabole cinematografice — ceea ce unora chiar le mîngîie orgoliul intelectual cu atît mai mult cu cît se văd încurajați de unii critici — dar, din păcate, efectul la public nu este cel scontat. Și asta nu pentru că publicul nu i-ar înțelege, ci pentru că așteaptă altceva. Are nevoie de altceva. De pildă, să cunoască și să recunoască prin filme, viața așa cum este ea. Viața privită drept în față.

Poate ar merita să ne întrebăm de ce mulți regizori „din noul val" atacă, cu precădere, teme paseiste în loc să-și concentreze forțele pe temele

Toate filmele trebuie să fie — obligatoriu! — „de actualitate"

Calitate artistică și tratare profundă a temei: *Concurs* (de Dan Pița, cu Vladimir Juravle, Claudiu Bleonț și Marin Moraru)

actualității. Poate ar merita să ne punem mai mult întrebări incomode la care să avem și curajul — față de noi înșine și față de restul lumii — să răspundem. Dacă vrem, cu adevărat, să știm ce e de făcut pentru ca filmul nostru de actualitate să-și merite numele și să-și împlinească menirea.

Societatea românească socialistă ne solicită s-o prezentăm și reprezentăm în filmele noastre pe măsura aspirațiilor sale înalte. Nu cred că trebuie, neapărat, să vorbim în fiecare film despre **absolut tot**, cred însă că din toate filmele noastre trebuie să se înțeleagă, dacă nu totul, cel puțin **ceva** despre noi. Trebuie să fim uniți în această încercare. Trebuie să aspirăm la o unitate de gînd și se fapte. De gînd, dar **și** de fapte. Cred că numai astfel afirmațiile noastre vor putea trece pragul dinspre teorie spre practică. Pentru că, este adevărat — și de acest adevăr, cred că nu se îndoiește nimeni — o cinematografie care se respectă își dă examenul de maturitate cu **filmul de actualitate.** Și **film de actualitate** nu înseamnă cel de inspirație contemporană, ci acela născut din impactul creatorului cu problematica socio-istorică, socio-politică, socio-umană la ordinea zilei. Și: o școală națională de cinema devine **școală** numai la temperatura înaltă a timpului pe care îl trăim.

Geo SAIZESCU

fapt, este făcută viața noastră, chiar și în orele cînd ne dăruim producției materiale propriu-zise?

Cred că putem face filme competitive, de reală valoare umană, cetățenească, deși artisticul în sine nu poate suplini, cît ar fi el de frumos, adevărul... Arta are nevoie de adevăr așa cum, spre a vieții, noi avem nevoie nu numai de aer. Cred că avem forțele umane necesare unei schimbări fără gălăgioase și copilărești convingeri; nu cred că lăsîndu-ne seduși de bravuri mimetice, putem face gaură în cer. Exemple de acest gen au dat totdeauna cinematografia înapoi cu ani și ani, și nu spre binele ei. Nu unul peste altul se poate face film, ci numai umăr lîngă umăr, încredin-

Umăr lîngă umăr

Cred că putem face filme competitive, de reală valoare umană, cetățenească

Cred că n-a fost film de actualitate românesc pe care să nu-l fi văzut, la nașterea căruia, într-un fel sau altul, să nu fi asistat, direct sau din spațiul cineastului curios și bucuros de orice reușită; trist atunci cînd pelicula nu făcea altceva decît să ne demonstreze că din nou, drumul parcurs se cere luat, din motive independente nu o dată de voința noastră, de la capăt. Privit în timp, în timpul la care mă refer, și care însumează ceva peste un sfert de secol, reușitele mi se par mai puțin reușite. Și puteam să avem o cinematografie de actualitate mai mult decît interesantă și, în general, una cu nimic sub nivelul celorlalte cinematografii. Pentru un cineast — poate prea exigent și poate prea aspru cu sine și nu numai cu sine — durerea este cu atît mai mare, deoarece anii n-au stat pe loc, speranțele nu mai au aceeași prospețime, forța creatoare nu e nici ea un liman nelimitat. În lipsa unei istorii menită să fotografieze neartistic, dar obiectiv, trecerea noastră prin vreme, cu toate accesoriile acestei vieți date omului o singură dată, cultura, inclusiv cea cinematografică, este chemată să suplinească o lipsă deloc simplă, să-și spună cuvîntul și, mai ales, să imortalizeze pentru viitorime prefacerile în bine și în rău ale unei lumi supuse și ea prefacerilor și devenirii.

Dacă am aduna și am pune cap la cap toate filmele din categoria celor aflate în discuție și am așeza în scaune spectatorii altor generații, netrecuți prin ce-am trecut noi, am ajunge la concluzia că au rămas intenții bune, modeste sclipiri de adevăr, toate acestea sub incontestabila baghetă a unor oameni de real talent, pornind de la scenariști, regizori, operatori și terminînd cu celelalte compartimente, multe și deloc neimportante în geneza unui film. Nu este plăcută pentru mine imposibilitatea de a cita cele zece filme ale unui cinematografii de actualitate, necesare în repertoriul oricărei conștiințe-deoarece despre conștiințe se ocupă în primul rînd arta. Poate un serial, cu secvențe reușite din toate filmele patrarului de veac cinematografic, să fie capabil să încrifreze implicarea cetățenească, vai, de atîtea ori lipsă la apel cînd e vorba de întreg. Nu fac parte din categoria celor care nu văd decît imploziile, dar nemulțumirea pornește la drum nu în singurătatea alergătorului de cursă lungă, ci în strădania unei generații care ar fi dorit și ar fi putut incomparabil mai mult. N-am să citez peliculele, nici ele de referință totală, deoarece și părerile, ca și arta, au aceeași substanță subiectivă. La o lucidă judecată, fără încercări de a supraevalua sau minimaliza o realitate, aceasta a fost starea filmului de actualitate în anii care au trecut și prezentul nu se detașează cu vigoarea așteptată. A apărut o nouă generație de regizori, operatori, actori. Mă uit la filmele care se supun atenției, privesc neschimbatele ecrane și ajung la părerea că problematica de ansamblu nu depășește prea mult începuturile, ele avînd cel puțin scuza firească oricărui început. Și, acum avem regizori de talent, operatori, scenariști. Au apărut, ca niște mici scînteieri, în cinematograful nostru de actualitate un umanism și o căldură în plus față de omul simplu, față de viața lui. Un interes ce se cere cultivat, știut fiind că nimic din ceea ce este omenesc nu trebuie să ne fie străin. În zadar vom face filme cu programare tematică din care, pînă la urmă, nu va rămîne decît schema acestui program din care omul este alungat de teoriile de producție, apte să figureze în articolele de analiză și mai puțin acolo unde ar fi necesar să se vadă consecințele procesului de îngîndurare umană.

Este o cale a cinematografului de actualitate această încercare de a ataca temele „diurne", din care, de

În actualitate, cu armele comediei: Mariana Cercel în *Căsătorie cu repetiție* (de Virgil Calotescu)

Foto: Victor STROE

tați de solemnitatea menirii noastre și de răspunderea ce ne apasă ca artiști.

Da, cred că viitorul apropiat poate da filmului de actualitate românesc ceea ce el ar fi meritat de mult: adevăr, forță, accesibilitate artistică, spirit cetățenesc.

Petre SĂLCUDEANU

Anchetă realizată de Eva SÎRBU

După premieră

Cîțiva dintre creatorii care au ținut „afișul" acestei stagiuni ne-au răspuns la aceste întrebări precise:

— Ce vorbe bune și ce obiecții v-au surprins în întîlnirea dintre filmul dumneavoastră și public?

— Cum v-a „mers" filmul în sală?

„Truda, nervii, emoția... finalul"

Era o zi friguroasă, într-o iarnă friguroasă. Pe dinăuntru era însă cald. Prima premieră din viața mea, a primului meu film artistic „cu actori". Emoții de regizor, emoții de femeie. Clasica dilemă feminină „Cu ce să mă îmbrac?" mă chinuia poate la fel de tare în acele momente ca și filmul la timpul său. Cel puțin acesta era gata acum și pentru el nu mai era nimic de făcut. Dar eu... Oare nu-i prea sobru? Sau prea excentric? Și fardul și geanta și brățara și... Dar de fapt, ce importanță mai au toate aceste „fleacuri"?! Astă seară este PREMIERA! Visată, dorită, așteptată, amînată și iarăși reprogramată... în sfîrșit!

Afară, pe stradă, toate problemele vestimentare se topesc în zăpada ce mă împresoară... E frig și oamenii trec grăbiți, absenți, mă gîndesc cu un pic de durere că ei nu știu și par să ignore că acea seară avea să devină, pentru mine, un reper în viață, un reper de drum. Rid. Adică încerc, pentru că obrazul îmi este înghețat... Ce-o mai fi rămas din machiajul meu savant compus?

Apoi cinematograful, holul, apoi prietenii, apoi „concurenții". Zîmbete, flori, „uite-l pe...", „a venit și...", „nu-l văd pe..." Apoi prezentarea pe scenă. Ce curios se modifică imaginea sălii de acolo de sus! Îți dă o anumită forță, dar te și înspăimîntă... Apoi... întuneric!

Și, dintr-o dată ghemuită în liniștea fremătătoare a sălii, lacrimile încep să-mi curgă stupid.

„Uite, plîng ca la un film rusesc" — îmi spun, încercînd să-mi autoironizez emoția. Degeaba. Plîng pentru că iubesc cadrele astea de pe ecran, zdrențuite în memoria mea de atîtea nopți la masa de montaj, plîng pentru că iubesc amintirile din spatele aparatului de filmat, pentru că mi-e dor de truda, de nervii, de certurile cu care filmul s-a născut, zi de zi și pentru că acuma... mi-e frică! Mi-e frică pentru EL, pentru FILMUL meu. E același acela de teamă pe care o are o mamă la serbarea de sfîrșit de an școlar a fiului... să nu se încurce, să nu uite poezia, să nu i se rupă un nasture... să placă.

O mînă se așează brusc pe umărul meu. Revin cu gîndul acolo unde mă aflu, pe scaunul nr. 7, rîndul 10, al cinematografului Studio. Întorc capul și nu mai plîng. Un domn mai vîrstnic („nu, nu-l cunosc" — îmi scotocesc repede memoria) îmi șoptește fără să-și ia ochii de pe ecran:

— Moare băiatul ăsta sau scapă...? Aș vrea...

Îmi vine să-i sar de gît, așa cum îi săream și bunicului meu cînd mă ducea vara la Moși.

— Of, nu, nu moare... stați liniștit... Domnul mă privește scurt.

— De unde știți...?

— Păi... — bîigui eu cu adevărat încurcată — „nu, nu mă cunoaște", mă conving în sinea mea. Dar domnul șoptește grăbit, ușor revoltat:

— Dacă ați văzut filmul, lăsați-ne și pe noi să ne putem bucura, nu mai povestiți, de unde știți cum vreau eu să se termine? Și nu-mi mai adresează nici un cuvînt.

M-am ridicat și am ieșit din sală. Domnul avuse dreptate. Eu văzusem filmul, știam **sfîrșiturile**, și din nou mi-a fost teamă, teamă pentru el, pentru FILMUL meu. Dacă aș mai fi putut să-l ajut acum în vre-un fel. „Filmele noastre ar mai fi cum ar mai fi, dar cu finalurile astea o cam dăm în bară, domle" — comenta într-o zi un cinefil ironic la un rînd de gogonele...

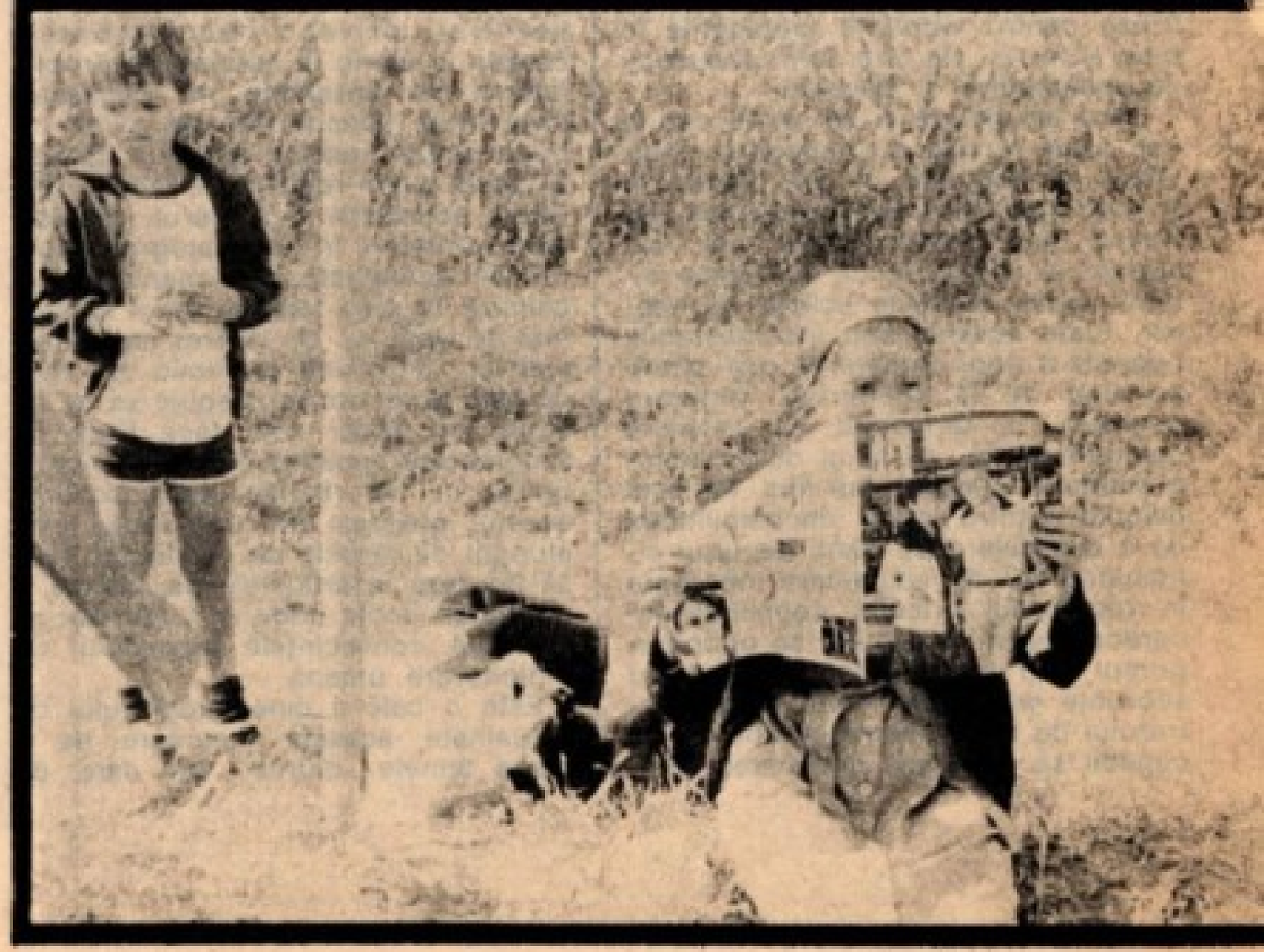
Apoi holul, lumina, apoi zîmbetele, florile, felicitările — politicoase convenințe — dar... cu toate acestea, Filmul meu le-a plăcut. Știu, simt, cred.

Domnul cel vîrstnic trece pe lîngă mine, însoțit de o doamnă, probabil soția sa. Este tăcut, gînditor, nu mă vede. Și dacă m-ar vedea... Printre sunetele bucuriei ce mă înconjoară, îi surprind totuși remarca scurtă, sobră, care-mi lasă în suflet un zvîcnet dureros:

— E un film bun, păcat că l-a stricat la final...

Tereza BARTA

Vară scurtă: **debut al regizoarei Tereza Barta**



„Nu mă scuz, nu mă acuz"

Cele două filme cu care am ieșit pe ecrane în anul acesta, în ordine inversă față de cea în care le-am ispravit, au stîrnit spectatorilor reacții diferite, pentru că filmele nu se aseamănă și pentru că fiecare spectator e un unicat.

Pledînd pentru un erou exemplar, adică sperat, dorit, **Fapt divers** s-a sprijinit pe concretețea lui Ilarion Ciobanu care a împrumutat personajului ceva din noblețea sa sufletească. Poate că asta a atras spre film pe spectatorii care se bucurau la vizionări, poate și directitatea demonstrației, limpezimea conflictului, acuratețea ambianței, puritatea relațiilor. Poate că aceleași calități i-au îndepărtat pe alții de film. Mi s-a părut important să-l confund pe eroul principal cu semenii... mai puțin asemănători, că mai există și d-ăștia și deci și conflicte între noi. Învingătorul model „devine" din luptă, nu din „forfait". Dar și cei care au simțit că victoria eroului propus e prea „lejeră", „trucată" deci, au avut și ei dreptate.

Celălalt film, **Rideți ca-n viață**, e un film mai vechi și sper că doar din această pricină mi-l amintesc mai greu. Țin minte că odată mi-era drag. O parte din spectatorii cărora am putut să le aflu părerea mi-au spus să nu mă lepăd de această dragoste, pentru că li se pare cinstită și curată, chiar dacă nu întru-totul împlinită. Mă simt legat de eroii filmului, de ideile pe care ei încearcă să le impună și aș revedea filmul cu plăcere de la cap la coadă. M-ar bucura ca și alți spectatori să-l observe sau să-l revadă, chiar dacă nu i-a convins de la început și mi-au recunoscut mai greu intențiile; și unii și alții dintre spectatori au dreptate.

Autorul, se zice, n-are niciodată dreptul să se scuze... El are însă dreptul pe care tot spectatorii i-l acordă, să încerce să se exprime mai sincer. Asta depinde, într-adevăr, numai de el.

Andrei BLAIER

Spectacolul privirii dintre sală și ecran

Îmi iubesc foarte mult spectatorii, i-am iubit întotdeauna. Și nu numai pentru că mulți, foarte mulți dintre ei sînt copii. Ci și pentru că reacțiile lor, temperatura lor colectivă, respirația lor ritmică se transmit ecranului, asigurînd prezența unui fluid cu două sensuri, sub bombardamentul căruia înțeleg mai bine rostul meu de cineast, simt mai profund legile spectacolului cinematografic.

Spectatorii filmului **Promisiuni** se constituie însă într-o categorie aparte.

Ei coboară conversația de pe ecran în sală, o continuă în mod firesc, ca și cum ar fi ei înșiși eroii povestirii, adăugînd opinii, argumente proprii alături de cele ale protagoniștilor. La fel s-au petrecut lucrurile în București, la Tîrgoviște, Ploiești, Suceava sau Reșița.

Dau numai un exemplu.

În clipa cînd Mircea Diaconu îl înfruntă pe Ion Caramitru, înspre finalul filmului, din sală se aude o voce spunînd cu năduf: „Bine i-a zis!" La fel de fiecare dată. Asemenea intervenții nu supără pe cei din jur. Sînt acceptate ca făcînd parte din spectacol.

Cucerită de acest mod direct de a reacționa al spectatorilor, m-am surprins studiind în întuneric chipurile lor îndreptate spre ecran. Recunosc: este o indiscreție să urmărești, să observi „trăirea" profund liberă, ocrotită de întunericul sălii, aureolată de razele fugare ale ecranului cinematografic, să pătrunzi în intimitatea unei destăinuiri mute. Este prima oară cînd o fac. Este și prima oară cînd am putut să văd **fizic** particolele valului de sinceritate care pornește dinspre fiecare rînd de spectatori spre ecran. Este pentu prima dată cînd văd ecranul ca un țărm alb de care se sparg toate valurile venite din întunericul sălii de cinema.

Ce simte un regizor cînd vede nenumărate chipuri feminine ducînd mîna spre obraz sincron, într-un gest unic, menit s-o apere pe eroina interpretată de Maria Ploae de chinuitorul omenescul sentiment al rușinii? Recunoștința. Pentru înțelegere, pentru receptivitate, pentru abandonarea armurii aceleia reci, pe care uneori o îmbracă spectatorii înainte de a intra într-un cinematograf sau într-un teatru. Ne-am propus împreună cu întreaga echipă de actori să fim sinceri. Sîntem recunoscători acelora care înțeleg **să trăiască** filmul **Promisiuni** alături de noi, cu toată sinceritatea de care sînt capabili oamenii unui cod moral superior.

Elisabeta BOSTAN

Foto: Victor STROE

O promisiune — asta, nu se face niciodată ușor...
Elisabeta Bostan (cu Maria Ploae și Ion Caramitru) în plină elaborare a *Promisiunilor* ei.

Fapt — într-adevăr —
Divers: schimb de idei
Andrei Blaier-Ilarion Ciobanu

Simpatici foc, cu „buletinul succesului prelungit", Catrinel Dumitrescu și Mircea Diaconu în comedia lui Virgil Calotescu, *Căsătorie cu repetiție*

Publicul este și eroul și beneficiarul

— Cum se face că după multe filme cu subiect contemporan, realizate în tonuri sobre, ca să nu zic grave, **Subteranul, Mastodontul, Ultima frontieră a morții, Ana și hoțul, Amurgul fiintinilor, Ani eroici,** ați abordat comedia? — m-a întrebat un cineamator din sectorul 1 al Capitalei, laureat al ultimei ediții a Festivalului național „Cîntarea României".

— Poate pentru că, structural vorbind, sînt un optimist incorigibil și — de ce să nu vă spun? — mi-a fost teamă că vîrsta m-ar putea crispa iremediabil. Poate, pentru că rîsul e un excelent medicament... Poate, pentru că amintirile... Cel mai adevărat „poate" este însă faptul că, pînă la scenariul lui Francisc Munteanu, nu am întîlnit o lucrare literară de gen care, ca problematică și modalitate, să mă captiveze prin dezinvoltura și realismul cu care eroii își „încurcă" și-și „descurcă" viața dînd-o pe glumă; răspunsul, deci, ar suna cam așa: pentru ca prietenul meu, Geo Saizescu, să nu rămînă prea izolat în arena comediei cinematografice.

— Elogiile vă plac? mai întreabă indiscretul cineamator.

— Cine nu gustă dulceața aprecierilor? Cele făcute de familie, prieteni și invitați (bilete neplătite de ei, bineînțeles) mă măgulesc, dar le suspectez de amabilitate obligatorie.

— Și atunci, în cine credeți?

— În sursele cele mai autentice.

— ?!

— Publicul larg, cineamatorii, critica de specialitate, istoricii artei filmului...

— Deci, publicul...

— El este și eroul și beneficiarul. Orice fals sau invenție absurdă, o amendează dezavuînd-o prin absență. Și atunci te întrebi de ce s-a realizat un film? Cum să opereze mesajul autorilor asupra conștiinței publice, dacă publicul nu intră în sala de cinematograf? E o problemă complicată ce implică nu numai aderența la subiect, talentul și profesionalismul autorilor, ci și o anumită lărgire a orizontului cultural al tuturor categoriilor de spectatori. Dar aceasta este altă „cestiune la ordinea zilei" și ea merită discutată, fără glumă.

— Apreciați buna dispoziție cu care publicul — îndeosebi tineretul — pleacă după ce se termină spectacolul **Căsătorie cu repetiție?**

— Bine că nu ați spus „de la spectacol"... Vă mulțumesc.

— Am și unele reproșuri la acest film: 1. Prea puțin fior romantic; 2. De ce în Epilog, cei doi eroi sînt îmbătrîniți, nu era mai bine să rămînem cu imaginea lor actuală? 3. Se simt unele inconsecvențe de scenariu; 4. Filmul e prea scurt.

— Orice v-aș răspunde, filmul își va continua drumul său în forma actuală. Deci patru răspunsuri platonice la patru întrebări concret-realiste: 1. Cei doi eroi se cunosc bine din filmul anterior, **Buletin de București,** în care s-au căsătorit și au divorțat (din interes). Furat de... glumă, am uitat că acum cei doi se căsătoresc din dragoste neconvențională. De aici, poate, carența fiorului romantic. 2. O căsătorie fără copii este ca o casă de țară fără flori în cerdac, sau în fereastre. În continuarea celor două filme.

scriitorul Francisc Munteanu a scris un nou scenariu — tot comedie — în care bunicii și părinții sînt preocupați de viitorul copiilor (Mircea Diaconu și Catrinel Dumitrescu) în dublă ipostază, de părinți și copii, știut fiind faptul că „așchia nu sare departe de copac". De aici actualul „Epilog". 3. Cred că ceea ce numiți inconsecvențe de scenariu, țin de imposibilitatea regretatului, neuitatului și inconfundabilului Tavi Cotescu de a realiza integral rolul, ceea ce ne-a determinat să facem schimbări „din mers", în timpul filmărilor. 4. În sfîrșit, ați făcut și dumneavoastră o apreciere pozitivă, reproșînd filmului că este scurt. Are durata unui film normal, înseamnă că publicul n-are timp să se plictisească.

Virgil CALOTESCU

A face cît mai expresivă „întoarcerea la izvor"

Abordînd o temă prin ea însăși delicată, temă avîndu-și rădăcina ideatică în numeroase opere care în literatura noastră au surprins sentimente asemănătoare, filmul **Acasă** și-a propus de la bun început — și acest lucru se pare că l-a reușit cel mai bine — să sară din tiparul obișnuit, adică să facă din „întoarcerea acasă", în satul natal, la „vatra părintească" nu un stereotip act de revoltă singulară împotriva orașului „corupt moralicește", (din vechea literatură interbelică) nu un act al vreunui dezamăgit de strălucitorul „miraj" al cetățelei, ci un gest firesc, o opțiune de suflet a eroului principal, a cărui inimă e legată prin mii și mii de fire, ca niște artere nevăzute, de inima „vetrei", aflată acolo, în sat. Un sat care nici el nu mai este satul de acum patru-cinci decenii, ci un sat care își revendică spațiul său de afirmare în condițiile socialismului și — mai ales — un sat în care oamenii înfăptuiesc un act cu adevărat istoric: noua revoluție agrară.

Ei bine, drumul acesta specific uman, al căutărilor și al împliniriilor cu meandrele și încleștările lui, este bine conturat — după părerea mea — de Dumitru Carabăț, autorul scenariului și de Constantin Vaeni, regizorul filmului. Eroul povestirii cinematografice, tînărul Petre Vîrlan (interpretat cu admirabilă naturalețe de actorul Șerban Ionescu), deși școlit și maturizat în oraș, unde muncește de mai mult timp, trăiește firesc, fără ostentație, sentimentul dragostei față de casa părintească și de tot ceea ce înseamnă trecut, prezent și viitor în satul său.

Peste toate experințele sale de viață reflectate în film (dragostea pentru o tînără orășeancă, viața de cămin, urmărirea și demascarea unor elemente „declasate" etc.) tronează, mereu luminoasă, marea sa chemare către satul care acum, mai mult decît oricînd are nevoie de ei și de alți tineri ca ei „dedați cu cartea", adică oameni bine pregătiți profesional, capabili să poată contribui efectiv la înfăptuirea unui deziderat atît de profund cum

este noua revoluție agrară, un act care — se înțelege și din film — presupune și alte tot atît de profunde schimbări în ce privește tehnica agricolă, irigațiile, chimizarea, cît și în mentalitatea oamenilor de la sate despre propria lor muncă.

Sigur că toți realizatorii filmului, cu atît mai mult eu, ca producător delegat, am fost preocupați și interesați ca tratarea cinematografică, prin graiul peliculei, a acestor trăiri de viață, sentimente, gesturi și opțiuni umane să aibă posibilitatea de a fi convertite în acte politice și de a fi înțelese ca atare, lucru care se pare că a reușit în bună măsură. Poate nu în totalitate. Pentru că, acolo unde a rulat, filmul a stîrnit — în mod firesc, aș spune eu — discuții, comentarii. Spectatorii au simțit nevoia să-și împărtășească sentimentele încercate pe parcursul vizionării și implicit să dezvăluie, fiecare în parte, gîndurile proprii despre modul cum personajele întruchipează sau nu idealul propus prin film. Din acest punct de vedere, la Amara, unde filmul **Acasă** a fost prezentat în cadrul „zilelor filmului românesc" (în treacăt fie spus, o manifestare care, sprijinită mai intens de organele culturale centrale, ar putea deveni o altă rampă de lansare a filmelor noastre) am avut plăcuta surpriză de a constata că spectatorii au înțeles pe deplin ideea filmului. Ba, au pus și numeroase întrebări realizatorilor, de genul: „Nu credeți că ar fi fost și mai grăitoare prezența pe ecran a mai multor cadre filmate în sat, din care să fi reieșit și mai pregnant aspectul său înnoitor, apropiat uneori de cel citadin?" sau: „Gestul lui Petre nu ar fi fost și mai bine scos în evidență dacă l-am fi văzut mînuind una din modernele mașini folosite la amenajarea sistemului de irigații?"

Desigur, întrebările acestea și altele puse de spectatori nu țin întotdeauna seama de rigorile sugestiei cinematografice sau de cele ale convenției artistice, dar nu pot să nu recunosc în ele intenția vădită de a dovedi că înțeleg mesajul filmului și, de ce nu, de a ne sugera nouă, creatorilor și producatonior de film, cai cît mai expresive și sigure de a ajunge la inima spectatorilor. De aceea, dacă ar fi să ținem seama de observațiile și sugestiile spectatorilor, apoi tocmai spre luminarea mai puternică a străfundurilor sufletești, a resorturilor umane care determină un asemenea act social fundamental cum este cel din filmul **Acasă** am insista mai mult, spre a motiva și mai temeinic și mai convingător un gest final cu atîta încărcătură emoțională ca acela al „întoarcerii la izvor", de fapt la noul izvor al realității satului românesc de azi.

Și iată demonstrată concret și necesitatea permanentei confruntări între creatorii de artă cinematografică și beneficiarii ei. În folosul amîndorura. Dar mai ales al nostru, al celor care sîntem chemați ca prin imaginea filmică să sugerăm idei, gînduri și sentimente, să determinăm opțiuni ferme și acțiuni hotărîte pentru înfăptuirea unor acte politice care se înscriu, cu adînci reverberații, în conștiințe, în contextul social actual, reprezentativ pentru noua spiritualitate românească.

Viorel COZMA

„Un amic a zis, o amică i-a spus"...

Întîlnirile cu spectatorii, după prezentarea vreunui film realizat de mine, îmi fac o deosebită plăcere. Le-am așteptat, le aștept și le voi aștepta mereu cu aceeași nerăbdare. Întîlnirile au un farmec aparte, generează o emoție ce răsplătește multe din dificultățile profesiei noastre. Urci pe scenă, ești aplaudat în clipa în care prezentatorul îți pronunță numele (e adevărat, înainte de a-ți fi fost văzut filmul, dar, credem noi, cei mai mulți, aplauzele confirmă valoarea tuturor celorlalte filme făcute înainte), ești rugat apoi să spui cîteva cuvinte publicului care — nu-i așa? — pentru tine, realizator, a venit. Urmează iar aplauze. Dacă prezentarea are loc în orașul tău natal, succesul e deplin, prietenii jubilează în sală, a doua zi ești arătat cu admirație pe strada principală. (Nu asta mi s-a întîmplat cu ultimul meu film programat la cinematograful de lîngă gara centrală a orașului, exact în săptămîna în care se reparau caloriferele din sala de spectacol — neavînd loc astfel nici o proiecție. Dar, fiind vorba de grija pentru spectator, n-am replicat nimic).

La o întîlnire cu spectatorii, într-un cadru organizat sau spontan, poți debita maxime și păreri despre starea și soarta filmului românesc. Poți răspunde sau nu la întrebările ce ți se pun, etc. etc. Cel mai des, de exemplu, am fost întrebat: „La ce mai lucrează maestrul Nicolaescu?" Mă tot gîndesc de-atunci: oare, vreodată, cineva l-a întrebat pe Sergiu Nicolaescu „La ce mai lucrează maestrul Demian?" Și ca să trec la subiect, după premiera ultimului film, **Piciu**, — date fiind și cele mai de sus — nu prea mi-au reținut atenția multe lucruri. Știam dinainte de premieră că unora filmul nu le-a plăcut deloc, ba i-a și supărat puțin.

De obicei, după premiera din capitală, urmează altele. Aceste întîlniri cu publicul sînt stipulate dealtfel în contractul încheiat de ambele părți — realizatorii și producătorii — care pleacă la drum pentru realizarea unui film. Cu **Piciu** am rămas la una singură, celelalte, printr-o înțelegere tacită între mine și „România film" n-au mai avut loc, spre mulțumirea reciprocă, a părților. Totuși, acea singură întîlnire mi-a revelat întrebarea unui spectator care, modest, la locul lui, fără a fi numai spectator, pune umărul spre împlinirea filmului românesc. Omul vroia să afle de la mine: „Ce caută elefantul ăla în film?" Dacă nu l-aș fi zărit în sală, aș fi crezut că n-a văzut filmul, pentru că nici unul dintre noi care am lucrat la **Piciu** nu ne-am amintit să fi trecut vreun elefant pe la filmare. Recunosc că-mi

→

Regizorul poate spune ca poetul: „aicea, printre actorii mei, mă simt la mine, *acasă*" (Șerban Ionescu și Oana Pellea)

Piciu care — zice regizorul Iosif Demian — ăr fi fost extraordinar, dacă...

plac ironiile enigmatice...

Alte comentarii, elogii sau obiecții, nu prea am auzit. Un prieten îmi zicea parcă, după premieră că lui, filmul i s-a părut extraordinar dar că o amică de-a lui de la Radio, mare iubitoare a filmului românesc, i-ar fi zis că filmul e o... E drept, după premieră nu prea am ieșit din casă. M-a căutat însă un alt prieten nerăbdător să-mi comunice părerea lui. „Știi — îmi zicea — eu n-am văzut filmul, dar m-am gîndit ce extraordinar ar fi fost, dacă tu ai fi scris scenariul și dacă Mircea Diaconu, care de fapt a scris scenariul, ar fi făcut regia. Dacă Erika Jozsa care e soția ta și a compus muzica, ar fi jucat rolul profesoarei din film, iar Diana Lupescu, care e soția lui Mircea Diaconu și a interpretat rolul profesoarei, ar fi compus muzica filmului... Ce zici?" M-am gîndit mult înainte de a-i da un răspuns, dar gîndindu-mă am realizat că omul nu era departe de adevăr. Putea să iasă, într-adevăr, extraordinar.

Iosif DEMIAN

Omagiu spectatorului necunoscut

Arta trebuie să fie frumoasă! proclamă interlocutorul meu.

— Dar ce este frumusețea? — întreb eu.

— Să o poți descoperi în subiectul ales de artist: dragoste, un apus de soare, o floare... Mă gîndesc mereu la floarea din mîna omulețului dumneavoastră: nici omulețul, nici floarea nu prea sînt făcute „frumos", cu tot dinadinsul... dar...

— Cred că vă imaginați că aș fi putut să desenez un omuleț mai arătos.

— Vedeți — îmi spune omul din fața mea, unul din cei mulți pe care îi întîlnesc și-mi vorbesc de film, dar dintre puținii care caută parcă mai mult decît ce se vede pe peliculă — vedeți, Platon pretindea că frumusețea există în stare pură și că este imposibil să fie atinsă pe acest pămînt. Ea nu poate fi întrevăzută decît în adevăr, un adevăr descoperit prin logică... Omulețul dumneavoastră arată adevăruri într-un mod logic, frumos și original.

Mi-am dat seama că spectatorul meu era un profesor. Cum profesorii merg destul de rar la cinematograf l-am stimulat să vorbească și, în timp ce el îmi comenta filmul, eu îmi dădeam seama că îmi povestește o variantă proprie a acestuia. Își „amintea" fapte, gesturi pe care eu nu le desenasem... L-am întrebat dacă l-a văzut pe omulet zîmbind.

— Tot timpul! Are un zîmbet strengar și pare că face cu ochiul spectatorului. Nu mi-am putut opri plăcerea de a-i spune că omulețul are întotdeauna aceeași față, aceeași expresie, că nu „folosește" niciodată zîmbetul.

— Atunci poate muzica mă face să simt zîmbetul sau dispoziția spre zîmbet pentru că desenul dumitale a devenit o scriere. Eu nu mai reușesc să rîd cu toată plăcerea cînd citesc o schiță umoristică, dacă tipograful a folosit pentru carte un caracter de literă nepotrivit. Poate tocmai pentru asta mi se pare bine aleasă grafica aceasta economică, apropiată de semn, prin care este realizat omulețul.

Îmi plăcea spectatorul meu pentru că mă ajuta. Din păcate nu-i țin minte numele, totul s-a întîmplat într-o seară cu multe alte discuții, ciocniri de idei și pahare. Aș putea să spun că închin un „omagiu spectatorului necunoscut" sau, din păcate, uitat și deci pierdut. Pentru că astfel de spectatori „ne trebuie", sînt necesari celor ce fac filme. Mi-aduc aminte de numeroase întrebări, mai ales din partea copiilor: de ce face eroul aia, de ce nu face aia... Louis Daquin — regizorul francez — m-a întrebat odată, demult, în fața camerelor de televiziune, de ce omulețul meu nu are în film și o omuleață? Făcusem **Scurtă istorie** ca o scurtă istorioară a omenirii și omulețul exprima omul ca specie, în luptă cu universul... Și pe neașteptate, în timp ce ascultam întrebarea lui Daquin, a trecut o muză pe lîngă mine, din aceea bună care ajută pe băieții cuminți și mi-a șoptit răspunsul:

— Dacă desenam și o omuleață, filmul nu se mai numea **Scurtă**, ci **Lungă istorie**.

Ion POPESCU GOPO

Un dialog creator, fie și inconfortabil

Avem un public cinefil activ. Nu un simplu „consumator" de film, ci un public avizat, din ce în ce mai exigent, în fața căruia examenul oricărei pelicule rămîne o dificilă probă, o adevărată încercare. Pentru ultimele filme a căror dramaturgie a fost semnată de mine (**Vreau să știu de ce am aripi** — regia: Nicu Stan, **Fapt divers** — regia: Andrei Blaier și **Ziua Z** — regia: Sergiu Nicolaescu) acest examen a însemnat o neîndoielnică promovare exprimată în modul cel mai elocvent de frecvența publicului în sălile de spectacol. Mărturisesc că această frecvență la filmul **Ziua Z** (peste un milion de spectatori în numai trei luni) a constituit pentru mine o agreabilă surpriză, cu atît mai mult cu cît majoritatea celor ce au umplut sălile de cinema erau tineri. Mi-au reținut îndeosebi atenția atitudinile constructiv-critice recoltate personal sau prin intermediul presei din partea publicului. Consider că avem nevoie de un dialog profund și creator cu spectatorii chiar și atunci cînd, prin rezultatele creației noastre, nu ne putem situa pe o poziție „confortabilă".

Ioan GRIGORESCU

„Mă bucur, mă cert..."

După terminarea unui film încerc întotdeauna o mare tristețe. E ca și cum am părăsit o încăpere de vis, o insulă, o pădure de mesteceni, un vîrf de munte, o iubită, un prieten, un frate. Melodramă? Poate! Mă simt foarte singur. Mi-e dor de tăcere, mi-e dor de întunericul liniștitor din dosul pleoapelor închise de bună voie, dar, mai ales, mi-e dor de tăcere. Poate că mă simt vinovat; vinovat de a nu fi spus mai mult, de a nu fi dăruit mai mult. Singur în fața sutelor de perechi de ochi iscoditori și a sonorelor guri și a condeielor.

Apără-mă, tăcere. Să mă cufund în faldurile tale binefăcătoare.

Ajută-mă!

Și atunci vin ziariștii: veseli, temperamentali, argint viu; picură în urechi și te atrag în capcana dureroasă a întrebărilor, a îndoielilor, a zvonurilor, a elogiilor, a negărilor. Începe vertijul, frica, bucuria, ambiția, resemnarea, neliniștea.

Aud atîtea voci, propriile mele voci se îndepărtează de mine, se înstrăinează. Ce pot să vă spun? Cum pot să vă răspund? Priviți pe ecran (e prima cîrjă care-mi vine în minte, primul șiretlic) priviți pe ecran-acolo, în

Versuri de „omuleți" la grădiniță: „nici un *Rămășag* fără un moșneag (Gopo), fără un desag" (Ion Lucian)

Ziua 7: pentru o **dată, o zi care** înseamnă și Începutul (regia: Sergiu Nicolaescu)

Cantonul părăsit, sînt eu tot, disecat, sufletul meu pe taler-devorați-l! (E oare acolo? E oare tot? Dar cît e? Cînd? De ce? De ce nu altfel?).

Da! Urmăresc avid presa. Cine, cum, ce scrie? Mă bucur, mă întristez, mă cert, mă felicit... Putem sta de vorbă oricînd. Sînt un mare pasionat al întîlnirilor; s-au și întîmplat cîteva, puține, n-am avut prilejul prea multora. Ce să vă spun, mi-e greu, și totuși, ei bine, da, le-a plăcut, își doreau un asemenea film, mai vor... M-au și certat unii, puțini. Am avut două premiere de neuitat datorate unui public excelent. Mi-a urat succes. Mă așteaptă din nou. Laudă-te, gură... Mi-e dor de tăcere după fiecare nouă înviere. Apără-mă, tăcere, de viitoare. Scoate-mi sufletul la soare și adu-mi cronici binefăcătoare și un public mare cu minte și căutare.

Adrian ISTRĂTESCU LENER

„Am o mulțumire mijlocie"...

Întrebarea este incitantă chiar și numai prin faptul că stîrnește roiul a nenumărate întrebări puse de spectatori, cunoscători sau chiar critici de film, întrebări bune și rele, oricum acelea ce m-au făcut să recalculez experiența trăită cu fimul **Recorduri, Lauri, Amintiri.**

Printre multele opinii acuzatoare ca: „de ce nu a apărut și fotbalistul X în film?!" ori, „de ce n-ați făcut domn'e tot filmul color?!" (întrebări dintr-un dialog de la Costinești) au fost și multe care realmente puneau sau deschideau o problemă.

Începînd printr-o analiză pertinentă, doi tineri studenți din București au adus poate cea mai interesantă observație filmului: ...„de ce a mai fost nevoie de comentariu, cînd filmul se autocomentă nu numai prin montaj, ritm, muzică, ci și prin banda sonoră, în mare parte purtînd amintiri pe viu sau comentarii „de epocă". Cei doi studenți (Nicu Ciocloș, Sorin Botoșeneanu) se refereau la modalități moderne de a povesti și a face film de montaj, la informația vizuală a spectatorului modern.

Oricum, această opinie mi-a rămas bine întipărită în minte, mai ales pentru faptul că gîndurile lor se cuplau cu o părere proprie, dar greu de realizat datorită faptului că, în privința filmului de montaj, există prejudecăți formale dificil de depășit.

Foarte multă lume mi-a adus pe de altă parte confirmarea că multe din intențiile mele s-au și materializat în partea finală a filmului **Recorduri, Lauri, Amintiri.** Mă gîndesc la faptul că dorisem inițial ca filmul să fie nu numai sentimental, prin retrospecție, ci să stîrnească emoția, chiar pînă la lacrimi, acea emoție pe care o simte sportivul pe podiumul laureaților sau spectatorul îndrăgostit de sport pînă dincolo de pasiune. În al doilea rînd dorisem ca filmul să poarte un sentiment autentic de patriotism. Să mai aducă și imaginea efortului supraomenesc, chinuitor, monoton și dur, al performerului. Să elogieze sacrificiul și dăruirea marilor campioni. Aceste calități pare-se că transpar din film. Cronicarii le-au apreciat ca atare, acest lucru fiind o confirmare pentru mine personal și devenind un instrument de control în actul creativ, respectiv al ecuației dintre intenție și expresie prin care îți reliefezi intenția raportul dintre acești doi poli făcînd parte din chiar alchimia realizării unui film.

Cronicile și opiniile referitoare la **Recorduri, Lauri, Amintiri** fiind în general pozitive, mi-au oferit criteriul și sentimentul de încredere necesar, mai ales după o experiență dificilă, cum este fiimul de montaj. Participarea filmului la Concursul de la Costinești m-a pus în fața dialogului direct cu un public eterogen, experiență deosebită și fructuoasă în materie de concluzii. Reține cu plăcere una dintre părerile exprimate de un tînăr cu alură sportivă și un zîmbet tonic: „Cred că ați putea realiza un foarte bun film de ficțiune cu subiect inspirat din lumea și viața sportivă, mai ales că cinematografia noastră nu a oferit decît foarte rar asemenea pelicule, drept care noi spectatori, văzînd **Recorduri, Lauri, Amintiri,** nu putem face altceva decît să așteptăm următorul film cu interes și curiozitate... așa că,... vă așteptăm..."

Eu personal, ca și ei, spectatorii, aștept.

Anghel MORA

„Necesarul sentiment de încredere"

Răspund la această anchetă a Almanahului fără reticență, deoarece problemele raporturilor cu publicul în orice domeniu al artei (și cu atît mai mult în film) m-au preocupat de cînd lucrez și le consider de cea mai mare importanță. Din păcate, ele nu au parte de studiul cuvenit, nu sînt nici simțite, nici gîndite, nici nu stau în atenția reală a diferiților factori interesați. „Suveranitatea" publicului este fie invocată ocazional și superficial, fie negată la fel de simplist. Procesul de creație, actul public al criticului, ca și planurile economice ale filmului ca industrie, ar trebui să includă (inteligent determinate) reflexele unor sistematice și neîntrerupte studii de opinie. Declarațiile (și experiențele) individuale ale cineaștilor sînt utile (dacă sînt sincere și serioase), dar reprezintă foarte puțin. Studierea publicului, în secolul nostru, e o știință cu metodologia și structurile ei verificate și în continuă perfecționare. O știință pe care, în mod păgubitor, o înlocuim prin indiferență sau cel mult prin firave și diletante aproximări. Decît nimic, tot e mai bună o intervenție tangențială: o picătură în oceanul temei.

Înainte de a vorbi de ultimele mele filme (un caz mai special, fiind vorba de două episoade destinate copiilor) vreau în orice caz să subliniez că cei care se pricep la studierea publicului

→

Cantonul părăsit: o **încercare** de a fi „ca-n-tonul" lui Fănuș Neagu (regia: Adrian Istrătescu)

Aripi de zăpadă (regia Adrian Petringenaru). Altă versiune asupra „Cireşarilor"

şi lucrează cu riguroasă sistemă la sondarea lui (în diferite ţări) recunosc că sînt tot atît de departe de certitudine în anticiparea unui succes cinematografic ca şi „colegii" lor meteorologi în prevederea timpului. Mai trebuie ştiut, pentru a nu descoperi din nou America, pentru a lua act de noţiuni devenite elementare, că acele persoane şi instituţii specializate nu operează cu o noţiune globală, nediferenţiată, de **public**, ci cu aceea, mai utilă şi mai relevantă de **publicuri** (noţiunea ne este într-atît de neobişnuită încît nici cuvîntul însuşi, la plural, nu sună prea bine). Există un **public** pentru această manifestare cinematografică? (gen, subiect, modalitate etc.) ar fi prima întrebare în domeniul nostru. Un răspuns afirmativ ar fi urmat de estimarea: din cine se constituie publicul avut în vedere, cît reprezintă numeric (şi, deci, cît se poate investi cu posibilitatea recuperării fondurilor), ce film se poate face în limita costurilor recuperabile, ce fel de beneficii sînt avute în vedere, cine poate contribui optim la obţinerea lor etc.

Există filmele aşa-zise „pentru toate vîrstele". Sînt cele, într-un fel, ideale (deşi şi aici nu se scontează decît tot pe un public între anumite limite). N-am avut parte de asemenea scenarii (probabil nici vocaţia cuvenită). Primele mele lung metraje au fost destinate evident unor spectatori adulţi şi dispuşi să urmărească o problematică social-psihologică neajutată de farmecul (atît de necesar) al comediei sau aventurii. S-a dovedit (surpriză, desigur, plăcută pentru mine) că sînt mai mulţi decît se spera (mai exact 1,5—2 milioane, de fiecare dată). Ultimele două titluri (**Cireşarii** şi **Aripi de zăpadă**) au reprezentat un demers către un cu totul alt public: copiii între 8—14 ani. În statisticile anuale de sepctatori din orice ţări, cei cuprinşi în această vîrstă reprezintă o felie destul de redusă, evaluată între 10—15 la sută din ansamblul frecvenţei la sălile de cinema(grosul, cum se zice, este dat pretutindeni, în jur de 70 la sută, de spectatorii între 15—25 de ani). Nu am încă destule date pentru a trage toate învăţămintele personale de la publicul căruia m-am adresat prin ultimele două premiere (cu atît mai mult cu cît nu sînt un autor specializat în delicatul dialog cu vîrsta mică). Ştiu că filmele considerate „a fi mers" suficient de bine la public trebuie să treacă de un milion de spectatori, după 12—16 luni de difuzare. Între ianuarie-septembrie, **Cireşarii** totalizează o jumătate de milion de bilete. Nu e puţin (mai ales pentru un film care nu se adresează tuturor vîrstelor), nu e nici foarte mult. Cifra globală este însă doar un prim (şi parţial) indiciu al ecoului public. Am obiceiul să stau în sală, în diferite cinematografe, în diferite cartiere sau oraşe, de cel puţin zece ori. Reacţiile erau bune (în general cele prevăzute). Am luat act în discuţii ulterioare de tot felul, şi de dezamăgiri: în primul rînd lipsa unei acţiuni mai captivante, prea puţinele momente comice, deosebirile existente între subiectul cărţii şi cel al filmului (la cei care o citiseră) şi altele. Am avut săli arhipline şi entuziaste (cei care au fost la festivalurile de la Piatra Neamţ şi Năvodari le cunosc), dar aceasta e o excepţie care priveşte doar aglomerările exclusive de copii (evident, pentru ei le-am făcut). Cu toate acestea, ecoul filmelor rămîne cu mult în urma marelui şi durabilului succes stîrnit de lectura cărţilor lui Chiriţă. Firesc că l-aş fi dorit şi eu, dar n-am fost în stare (iar corespondenţa între film şi carte n-a depins numai de mine). Am o mulţumire în faptul că ambele filme au fost cumpărate destul de bine în străinătate, că s-au bucurat de aprecierea unor oameni de specialitate (tot un „public") de peste hotare. Am şi mulţumirea (reper foarte semnificativ pentru orice producţie) că nu se pleacă din sală pe parcursul proiecţiei. Oamenii care lucrează la săli cunosc foarte bine aceste exoduri la diferite filme.

Copiii, din păcate, văd mai ales producţii care nu le sînt destinate, au prea puţine filme făcute anume pentru ei. Le consider necesare în continuare, am învăţat multe din reacţiile şi din opiniile marilor şi micilor spectatori (ar avea de învăţat şi producătorii noştri şi cronicarii). Una peste alta, vorba prietenului Nicolae Velea, am o mulţumire mijlocie.

Adrian PETRINGENARU

Un film pentru şi cu copii poate mulţumi pe toţi maturii?

Mă supun cu plăcerea jocului întrebărilor dumneavoastră ziaristice, foarte oportune dealtfel, care vizează fie orgoliul, fie candoarea regizorului. În deplină sinceritate pot astfel răspunde că **Muşchetarii în vacanţă** a fost unul din filmele mele cu cea mai mare adeziune a publicului pentru care a fost creat (atît de mine, cît şi de autorul scenariului: Alecu Popovici, sau al muzicii: Johnny Răducanu) adică a copiilor de la vîrsta preşcolară pînă la 12 ani. Adolescenţii, tinerii n-au fost vizaţi. Publicul matur care, prin forţa lucrurilor, a însoţit pe copii în sală, a acceptat uneori filmul doar atunci cînd acesta a reuşit să trezească în matur pe copilul de altădată. Faptul, desigur, nu s-a întîmplat întotdeauna, uneori ma-

Muşchetarii, maturul şi canişul care nu muşcă tare... (regia: Savel Ştiopul)

Jocurile *Adelei* — titlu de Holban pentru un cineroman de Mircea Veroiu după Ibrăileanu

turii fiind îndărătnici și forțîndu-se să privească filmul cu ceea ce învățaseră să vadă în alte filme cu copii sau la televizor. Numai că filmele românești pînă la **Mușchetarii** erau filme cu maturi unde erau amestecați copiii sau cu un copil înconjurat de personaje fantastice. Or, în filmul conceput de noi, întîmplările sînt cele diurne ale jocului de zi cu zi, pur copilăresc, iar filmarea e făcută din unghiul de vedere al unui participant la joc, (pînă și înălțimea la care a fost montată camera era aproape totdeauna cea a copilului de 10 ani) sau, dacă vreți, regizorul s-a schimbat mereu în copilul care a fost. Rezultatul a fost cît se poate de mulțumitor: toți copiii intrați în sală au fost captați total de film, reacțiile au fost spontane și unanime, în consens cu filmul. Și asta nu numai la premieră, ci și în toate colțurile țării unde am asistat la proiecții: de la Baia Mare la Tecuci, la sondele din Gura Humorului, în cartierele mărginașe ale Sucevei sau sălile specializate din București, nici o rumoare de neatenție, nici o dezertare. Ba, cu spaimă, urmăream cîte un puști ieșit în grabă, dar inima îmi venea la loc văzînd direcția și, apoi, fuga pentru a se înapoia în sală ca atunci cînd s-ar fi reîntors la joc. Da, copiii au înțeles bine adresa filmului și unii critici au remarcat adeziunea acestora, activă și totală. Rămîn reticențele unor maturi care n-au vibrat decît la ceea ce li se părea că seamănă cu ceea ce mai văzuseră. Unii copii au fost socotiți urîți, după gustul lor, în timp ce noi îi socotiserăm expresivi, alții acuzau gălăgia și replicile încălecate, uitînd rumoarea ce le-ar fi spart și lor urechile trecînd pe lîngă gardul vreunei școli la ora recreației; alții se enervaseră de mișcarea permanentă, cercetătoare și neastîmpărată a camerei... pe care cei 10—12 copii din cadrul doi n-o mai luau în seamă, ori o trătau ca pe unul de-ai lor căruia îi mai scapă, în joaca încordată, cîte o privire. Alții s-au plictisit să caute sau să dreseze un cățel, să înalțe un zmeu sau să se joace de-a hoții și vardiștii. Dar știam că n-o să pot mulțumi toți maturii. Nu știam că voi mulțumi pe toți copiii. De... orgoliu și candoare regizorală...

Savel STIOPUL

Adela filmului, Adela cititorilor

Firesc, mă interesează discuțiile cu publicul. Am avut o întîlnire serioasă la Deva. Acolo am vorbit cu oameni atenți la film, în general, și la cei pe care l-am prezentat eu, în special.

Bineînțeles, două categorii distincte — cei care nu citiseră cartea (sau, mai bine zis, uitaseră de ea) și care erau în general favorabili și ceilalți — cititorii care aveau filmul „lor" și care, desigur, și-au găsit înșelate unele speranțe.

Dintre obiecții, cea mai frecventă a fost cea în legătură cu distribuția. „Asta e Adela?!" — întrebare mai categorică sau mai dubitativă. Apoi survenea întrebarea în legătură cu diferența de vîrstă a „imposibilului cuplu" care însă după părerea multora (femei tinere, chiar) era foarte posibil.

Mai reții cîteva remarci interesante în legătură cu „devitalizarea" lui Emil... Căreia eu i-aș zice mai degrabă sceptica onestitate a inteligentului matur...

Și, în fine, obstrucția cea mai inversunată, o scrisoare parvenită prin intermediul unui tînăr coleg regizor. Care scrisoare conchidea că instalarea povestirii pe malul unui lac e chiar o „infamie", dată fiind oroarea de apă a lui Ibrăileanu...(!?)

Eu relatez lucrurile ca pentru un almanah, dar violența acelor pagini m-a lăsat îndelung pe gînduri. Autoarea lor îmi contesta toate adaptările după opere literare, existența mea ca cineast în general și mă cam sfătuia să mă las de meserie... Mă întreb ce-mi va scrie după **Cei care plătesc cu viața**, film inspirat din opera lui Camil Petrescu?

Închei, amintindu-mi că au fost și cîțiva cărora le-a plăcut ceea ce propuneam eu în **Adela** ca limbaj cinematografic, relații, atmosferă și așa mai departe...

Mircea VEROIU

Regizorul și cascadorul — Gh. Vitanidis și Cseh Szabolcs lucrînd la făurirea *Măștii de argint*

după premieră

Dialogul destul de dur dintre regizor și spectatorul din el...

Filmul face parte din acea categorie a operelor de artă care poartă blestemul de a-și croi singur drum în viață. Seamănă cu acei noi născuți care sînt aruncați în vîltoare și urmează să se descurce singuri și, nu de puține ori, unii se dovedesc a fi destoinici, alții se poticnesc, iar alții se pierd pe drum. Prin entuziasmul unor difuzori inimoși, cointeresați în distribuirea lui, filmul românesc are parte de părinți adoptivi de omenie. Există, în acest sens, chiar o competiție națională, între județe, inițiată de Centrala Româniafilm, finalizată cu premii acordate de ACIN, premiul mare trebuind odată și odată să fie acordat principalului animator: Marin Stanciu. Noi, regizorii, sîntem invitați la două-trei premiere în țară, cînd opțiunile publicului capătă forme dintre cele mai diferite. Nu de puține ori au loc confruntări de opinii la sfîrșitul spectacolului, așa cum am avut noi, cu **Masca de argint** la Festivalul de la Amara, unde, într-o grădină cu peste 3 000 de spectatori, nu s-a clintit nimeni de pe locuri și cînd tineretul cu precădere și-a reafirmat opțiunea pentru acest gen de spectacol. Și la Galați, și la Deva, și la Hunedoara au avut loc manifestații similare.

La Focșani, a avut loc chiar o dezbatere mai amplă cu participarea tuturor factorilor principali ai difuzării filmului din țară, aflați acolo pentru încheierea unui ciclu de perfecționare profesională. Concluzia generală a fost că asemenea filme, pentru planurile lor economice, sînt o mană cerească." Poate că toate acestea au constituit argumentul principal pentru a-mi revitaliza „organele sfărmate", cu speranța că voi putea finaliza și **Colierul de turcoaze** cu același echipaj.

Mă împinge gîndul la marinari nu numai fiindcă m-am născut și am crescut pe malul Mării, nu numai pentru că „feții mei frumoși" erau marinarii care înfruntau, uniți, toate stihiile naturii și nu-și abandonau „Bătrîna Carapace", dar și pentru că filmul nu se poate realiza în afara spiritului de echipă.

Și tot publicul este cel care își spune cuvîntul în această privință, întrucît filmele pentru El le facem. Ori **Masca de argint**, într-un timp foarte scurt, a depășit toate recordurile de spectatori ale anului și este singurul film românesc cumpărat de toate țările care l-au vizionat.

Gheorghe VITANIDIS

istorie și cinema

Filmul „Războiul pentru neatîrnare" în Banat la 1913

În primăvara lui 1913, ziarul „Drapelul" își anunța cititorii că la Lugoj și, apoi, la Reșița rulează filmul **Războiul pentru neatîrnare.** Transcriu din periodicul lugojean pasajele care ne interesează: „Vestim fericiți pe toți românii din Lugoj și din părțile bănățene că norocul a voit ca să putem vedea desfășurîndu-se înaintea ochilor noștri, aevea, în toată măreția lor, eroicele lupte ale fraților noștri mai mari din România, date în jurul Plevnei, la anul 1877—78. Teatrul cinematograf „Olympia" din Lugoj a reușit să cîștige filmul respectiv, construit cu concursul armatei române, /.../. Reprezentațiile vor avea loc miercuri și joi, săptămîna viitoare, de două ori la zi, /.../ ținînd două ore întregi. Taxele de intrare fiind minimale — 40 și 70 fileuri — nu ne îndoim că în aceste zile va avea loc un adevărat pelerinaj al românilor la „Olympia". Două sute de mii de soldați români, în asalturi eroice, ne vor arăta vechea virtute militară a românului, reînviată. Pentru regenerarea sufletului nostru, toți cîți pot să vină la Lugoj! (nr. 24).

La scurtă vreme, în același ziar, ne întîmpină un alt îndemn: „Filmul Războiului pentru independență/.../ va fi reprezentat în curînd în Recița Montană. Reprezentațiile se vor ține în otelul „Hungaria", se vor începe în 12 aprilie st. n și vor dura 8 zile. Îndemnăm publicul românesc din Recița Montană și jur să nu scape prilejul de a admira această capodoperă a cinematografiei". (nr. 34).

Puse una lîngă alta, cele două informații atestă un adevărat eveniment cultural, un veritabil act de cultură: premiera bănățean-transilvăneană a primului film artistic românesc. (După cum se știe premiera bucureșteană a filmului a avut loc la 1 septembrie 1912; așadar, **Independența Româ-**

Nesecata energie a celor mărunți și neînsemnați
(Jean Constantin în *Pentru Patrie*)

niei, a trecut Carpații, în Banat. La numai cîteva luni după premiera absolută!).

Prezența în Banat, în momentul respectiv, a filmului **Războiul pentru neatîrnare** (sau **Independența României**) n-a constituit însă o întîmplare, un „accident" sau ceva asemănător. Dimpotrivă, interesul bănățenilor pentru acest film se circumscrie unui interes general (cu larg și profund caracter de masă) pentru literatura și arta românească de inspirație patriotică. O asemenea artă și literatură era intens solicitată de climatul de luptă și afirmare națională a românilor bănățeni, aflați (ca și ardelenii) sub asuprire străină. Altfel spus, în etapa respectivă (dualismul austro-ungar!) în care se intensifică politica oficială de deznaționalizare a românilor, arta, literatura, cultura în genere, erau înțelese ca mijloace principale de fortificare națională, de formare și educare a conștiinței naționale. „Cultura

Acum 72 de ani, un ziar bănățean era „fericit" să anunțe acest noroc: filmul Războiului de independență „poate fi văzut cu ochii noștri..."

națională e conștiință națională" — citim într-un răspîndit ziar bănățean al vremii.

În deceniile care au precedat Unirea din 1918, literatura și arta inspirate din Războiul de independență au avut o foarte largă difuzare, o foarte largă circulație, în Banat, așa cum nu cred că se poate proba în alte părți ale țării. Mai cu seamă ciclurile „Ostașii noștrii" și „Cîntece de vitejie" au fost atît de răspîndite încît au dat naștere unui adevărat cult al bănățenilor pentru Alecsandri, Coșbuc. În 1898, de pildă, referindu-se la „Peneș Curcanul", un corespondent al „Tribunei Poporului" din Arad, scria cu admirație: „Eu nu mă pot sătura de măreața poezie a lui Alecsandri, și ori de cîte ori o aud, mă cuprinde dor puternic de a o putea /.../ declama și eu astfeliu, sau și mai bine ca alții". (nr. 70).

Fapt este că „Peneș Curcanul", poezia și eroul au devenit un simbol al aspirației românilor (și nu numai din Banat) pentru libertate națională. Bănățenii, însă, au cultivat acest simbol la dimensiuni foarte mari, încît în orice ostaș de dincolo de Carpați identificăm (și admirăm) un „Curcan". Despre unii intelectuali din vechiul regat care nu înțelegeau această admirație a bănățenilor, se scria, în 1901 cu îndreptățit reproș: „Ei nu înțeleg lacrimile sfinte cari podidesc ochii noștri cînd trecem prima dată pe pămînt liber român și vedem la frontieră pe „Curcanul" cu pușcă la număr. Ei nu visează ce revelare și elevare sufletească produce în noi chipul acelui „Curcan", care pe ei îi lasă rece /.../. Ei văd în acel „Curcan" victima politicei de guvernament a țării, noi vedem sinteza iluziunilor noastre generoase, din care alcătuim gloria neamului de Român".

Este firească, prin urmare, într-o astfel de perspectivă națională, popularitatea (și popularizarea) lui „Peneș Curcanul", și a altor creații de inspirație patriotică, precum „Sergentul", „Odă ostașilor români", etc.

La fel, filmul **Războiul pentru neatîrnare** își legitimează prezența (și utilitatea) în Banat, în consonanță deplină cu idealurile și aspirațiile naționale ale românilor. Căci, în ciuda tuturor piedicilor și obstrucțiilor oficiale, în Banat, la Lugoj și la Reșița, în 1913, publicul umplea sălile de spectacol, dornic să admire „vitejia românului". Succesul filmului, atît la Lugoj, cît și la Reșița, a fost imens: „Filmul acesta, împărțit în 5 acte, este unul din cele mai reușite reconstrucții istorice, apreciat de toată lumea care l-a văzut. Se-nțelege că pentru noi, românii, are un farmec deosebit, fiind vorba de un capitol glorios al istoriei românești contemporane, de vitejia dorobanților, cari în Balcani au schimbat porecla în renume. A fost deci numai firesc, dacă în aste două zile a dat publicul năvală asupra teatrului „Olympia" avînd loc la zi 4—5 reprezentații. Mai ales marți (5/18 martie 1913), fiind și zi de tîrg, au venit și mulți săteni, cari desigur au dus acasă la ai lor vestea minunei ce au văzut. Tocmai în vederea publicului de la sate, s-a hotărît direcția teatrului „Olympia" a mai reproduce și vineri filmul, ca astfel să-i poată vedea și gusta și aceia cari n-au avut pînă acum prilej". (nr. 28).

Se poate spune că, în pregătirea culturală și spirituală a Unirii din 1918, difuzarea (și receptarea) în Banat a filmului **Războiul pentru neatîrnare** a avut (ca și poeziile lui Alecsandri sau Coșbuc) un important rol educativ. Faptele de glorie ale românilor de la 1877 au constituit o lecție generoasă de patriotism și de aleasă mîndrie națională.

Petru OALLDE

Tranșeea eroilor de la '77, văzută după o sută de ani...
(Amza Pellea și Sergiu Nicolaescu în *Pentru Patrie*. Regia: Sergiu Nicolaescu)

Antologica *Fefeleagă...*, (scenariu și regie: Mircea Veroiu)

Deschiderea spre fantastic

O balenă albă, în pagina de roman, oricîte interpretări ar suporta rămîne tot Moby Dick. Fastuoasă, inaccesibilă, parșivă, rezistentă la toate harpoanele criticii literare de mai bine de o sută de ani încoace, păstrîndu-și intact misterul.

O balenă albă pe ecran rămîne o balenă albă pur și simplu, dacă nu chiar mai rău, un trucaj de mucava în slujba unui Ahab fotogenic, Gregory Peck într-o ecranizare care n-a făcut decît să vulgarizeze primul nivel al celebrului roman, piatră de hotar în estetica romanului modern și cu osebire a celui fantastic.

Vrem, nu vrem, trebuie să recunoaștem că ambiguitatea cuvîntului scris, ce dă aripi cititorului, pierde în imagine, obligînd spectatorul să primească o singură reprezentare, fatalmente diminuată, atîrnînd fanteziei o ghiulea de picior.

O povestire fantastică e alta pentru fiecare cititor.

Un film fantastic — același, pentru toți spectatorii.

Și cum fantasticul operează cu impalpabilul, cu improbabilul, credem că nu greșim afirmînd că aici, pe acest nisip mișcător, aflăm terenul pe care cinematograful încearcă să dea marile sale bătălii, aici, pe acest teren alunecos s-au înregistrat mari victorii (de la Anul trecut la Marienbad la Călăuza și Oglinda, de la Personna la Farmecul discret al burgheziei sau 8 1/2) dar și mari focuri de artificii, dar și eșecuri spectaculoase (așa numitele filme de groază, superproducții de consum, cu vampiri și monștri).

Nunta de piatră, Duhul aurului, Năpasta, Ochi de urs, Întoarcerea din iad, Moara lui Călifar — **cîteva titluri ce ar putea inaugura o filmografie românească a fantasticului, de o certă originalitate în „genul" bîntuit azi de oameni-păianjen.**

Fantastic — straniu — miraculos

Chiar de la începuturile sale, după ce a speriat publicul cu fidelitatea înregistrării realului (spectatori ce se ascundeau sub scaune la apariția locomotivei ce înainta pufăind pe ecran) ambiția cinematografului a fost — precum în arta adevărată — să facă vizibil invizibilul. Și dacă prin cinema fantastic înțelegem un „dialog cu invizibilul", nu vom considera **Voiajul în lună** al lui Méliès drept prima reușită, ci **Rapacitate** al lui Stroheim, de pildă, halucinantă incursiune în abisuri sufletești.

Dacă în „fantasticul exterior" (exemplul cel mai la îndemînă — filmele science-fiction), cinematograful cîștigă uneori ca spectacol, dar arareori ca artă (**Solaris, Odiseea spațială 2001** și poate încă una-două excepții), în „fantasticul interior" (iertată ne fie simplificarea) cinematograful respiră în momentele sale antologice aerul tare al înălțimilor artei adevărate.

Facem aceste precizări deoarece teoreticienii și criticii de film de aiurea s-au grăbit să eticheteze un gen nou, „cinema-ul fantastic", care are deja un festival specializat (la Avoriaz), bibliografii și filmografii impresionante, așezînd, fără prea mare discernămînt, semnul egal între fantastic, straniu și miraculos. În cinematograful mondial noțiunile se confundă tot mai des și „horror"-ul sau chiar „science-fiction"-ul acreditează prin tot soiul de godzile, fălci, oameni-păianjen, roboți, extratereștri sau terești supermani, cea mai facilă și mai primitivă ipostază a așa-zisului fantastic. Chiar într-o exegeză pedantă cum e „Le cinéma fantastique" de Christian Oddos, subintitulată „contribuții la o analiză a cinema-ului fantastic", se inventariază (începînd cu **Frankenstein** și **Dracula**) doar astfel de filme.

care, chiar dacă nu întotdeauna rămîn în zona „comercialului", a spectaculosului facil, ţin oricum de alte categorii — straniul sau miraculosul — şi nu de fantastic.

În prefaţa la o fascinantă culegere de proză fantastică, alcătuită de Paul Zarifopol în 1924, „Vedenii", criticul lansa un SOS, de o teribilă actualitate mai ales pentru cineaşti: „ E bine să ne grăbim. Fiindcă arta fantastică este ameninţată de bucătăriile ocultiste; misterul are să devie practic, are să fie tras în sticle şi rulat în pilule — leac pentru neputincioşii intelectuali şi seminalfabeţi..."

Realitate sau vis? Adevăr sau iluzie?

De fapt, inamicul nr. 1 al cinema-ului fantastic rămîne comoditatea spectatorului, dorinţa sa de confort şi siguranţă. O convenţie (precum un extraterestru sau o godzilă) este o premisă acceptată, deci inofensivă. În timp ce fiorul de nelinişte al artei fantastice ţine de ambiguitate, incertitudinea rămîne suverană. Realitate sau vis? Adevăr sau iluzie? „Fantasticul" — scrie Tvetan Todorov în „Introducere în literatura fantastică" (editura Univers, 1973), o lucrare de referinţă în domeniu — ocupă intervalul acestei **incertitudini** (s.n.) Fantasticul nu durează decît atît cît ţine **ezitarea** (s.n.) personajului, a cititorului (sau a spectatorului n.n.) ce urmează să decidă dacă ceea ce percepe ţine sau nu de „realitate", aşa cum se înfăţişează ea opiniei curente. Dacă el conchide că legile realităţii sînt neştirbite şi că ele permit explicarea fenomenelor descrise, înseamnă că opera aparţine altui gen: straniul. Dacă, din contră, el conchide că numai admiţînd noi legi ale naturii, fenomenul poate fi explicat, pătrundem într-un alt gen, în sfera miraculosului (...) Dar de îndată ce optăm pentru un răspuns sau pentru celălalt, părăsim fantasticul, pătrunzînd într-un gen învecinat, fie straniul, fie miraculosul. Asadar, fantasticul duce o viaţă plină de primejdii şi poate să dispară în orice clipă. Mai curînd decît un gen de sine stătător, el pare a reprezenta linia de demarcaţie dintre celelalte două genuri amintite". Ni s-a părut oportună precizarea termenilor la începutul acestor însemnări, pentru a preveni eventuale nedumeriri ale cititorilor-spectatori, care nu vor afla între titlurile la care ne-am oprit, filme ca **Hyperion** (scenariul: Mihnea Gheorghiu, regia: Mircea Veroiu), **Elixirul tinereţii** (regia: Gheorghe Naghi) sau filmele lui Gopo **(Comedie fantastică, Povestea dragostei, Faust XX** sau **Galax)** filme care, apelînd la convenţie, se plasează într-o categorie aparte, văzînd fie straniul, fie miraculosul ca atare. Şi nu vor găsi **Concurs** (de Dan Piţa) film cu o construcţie acuzată, fie parabolică, fie alegorică şi care necesită deci o discuţie aparte, dar cu atît mai interesantă cu cît intruziunea fantasticului în planul realist a generat, în fiecare dintre ele, momente memorabile de cinema (cum este pregenericul din **Concurs** — înaintarea tînărului pe bicicleta în aburul dimineţii din pădure.

Real? Ireal?

Punerea sub semnul întrebării a limitei dintre real şi ireal ar fi deci un prim indiciu că ne aflăm în teritoriul fantasticului.

În cinema (ca şi în pictură, să spunem) apare astfel, în plină tratare realistă, un amănunt aparent insignifiant, un mic incident, „spărtura care favorizează de obicei infiltrarea veninului fantastic" cum spune Roger Caillois („În inima fantasticului" — editura Meridiane, 1971) Amănunte care scapă la prima vedere şi care ţin de un „fantastic insidios" (preferat de autor în locul elementului fantastic făţiş).

Calul alb din **Nunta de piatră** şi **Duhul aurului** (autori: Dan Piţa şi Mircea Veroiu) funcţiona ca un fel de avertisment. Simpla lui apariţie pe creasta dealului (chiar numai undeva, în plan general) sporea atmosfera de nelinişte şi taină a locurilor. Cu adevărat fantastică în toate cele patru scheciuri (ce compun cele două filme) rămîne atmosfera, cea care pentru Lovecraft (unul din maeştrii fantasticului) reprezintă lucrul cel mai important („criteriul definitiv al autenticităţii fantasticului nu e structura intrigii, ci crearea unei impresii specifice" — s.n.) Atmosfera devenea în aceste prime tentative de ecranizare a literaturii lui Agârbiceanu nu doar fundalul acţiunilor, ci chiar structura lor. Nu întîmplător filmele au frapat prin unitate stilistică, prin esenţialitatea şi puritatea expresiei cinematografice. De la decor şi ambianţă pînă la muzică (Dorin Liviu Zaharia) şi încadratură (imaginea: Iosif Demian) de la interpretare (trei creaţii actoriceşti de excepţie: Eliza Petrăchescu, Leopoldina Bălănuţă şi Mircea Diaconu) pînă la mizanscenă (atît de diferită, de personală la fiecare dintre cei doi regizori), toate elementele concurau la instaurarea acelei atmosfere ciudate, de capăt de lume. Continuitatea de motive şi de ambianţă — (cîrciuma, perechea ce trăieşte o dramă fără cuvinte, centrul satului cu firmele prăvăliilor, povîrnişurile cu pietriş, lacul, scrînciobul de pe mal, căruciorul cu păpuşi) — aduc fiecare în parte, dar mai ales toate laolaltă, o poezie tragică, determinantă în naraţiune. Căci ceea ce se desfăşoară faptic în acest spaţiu — viaţa pustie a Fefeleagăi ce-şi înmormîntează pe rînd copiii în cimitirul de lîngă casă, nunta de la care fuge mireasa şi lapidarea ceterăşului nevinovat **(Fefeleaga** şi **La o nuntă** — cele două episoade din **Nunta de piatră)** ca şi malefica atragere în capcană a lui Mîrza sau farsa tragică a nunţilor bătrînului avar **(Mîrza** şi **Lada** — cele două poveşti din **Duhul aurului)** — conţin datele unui coşmar real. „Vîlva băilor" (acesta era şi titlul iniţial al povestirii devenită în film **Mîrza)** nu apare nici măcar ca halucinaţie, dar duhul băilor, „aurul — ochiul dracului" planează peste toţi şi toate, răsucind destine, trezind patimi devastatoare. Eresul din literatura lui Agîrbi-

Substanţa realistă a unui univers fantastic
(*Întoarcerea din iad*, după Agîrbiceanu; scenariu şi regie: Nicolae Mărgineanu; cu Maria Ploae)

ceanu ia chip uman în viziunea cinematografică a celor doi regizori, iar construcția în cerc a unor povești (în locul lui Mirza asasinat, apare alt băieș care — se sugerează — îi va călca pe urme; după cum miresele bătrînului harpagon se succed una după alta) face și mai terifiant coșmarul, ce pare, astfel, să nu aibă sfîrșit.

În buna tradiție a clasicului film **Moara cu noroc** de Victor Iliu, fantasticul din **Nunta de piatră** și **Duhul aurului** (Mircea Veroiu și Dan Pița aparțin ultimei promoții de studenți, girată de profesorul Iliu) sondează (chiar dacă mai puțin profund în plan psihologic, dar cu un plus de expresivitate la nivelul imaginii) coșmarul lăuntric, ceea ce numeam (simplificînd) la începutul acestor însemnări „fantasticul interior".

Experimentul ecranizării, al literaturii citite cinematografic dintr-un unghi personal, original, ca și al unor primi pași pe teritoriul fantasticului, nu a rămas, din fericire, o tentativă singulară. Dealtfel, chiar în filmografiile celor doi regizori, aproape nu există film în care să nu răzbată cel puțin în cîte o secvență, ecouri ale debutului, ale acelei prime încercări de fantastic cinematografic.

„Întregul" prin „parte"

Fantasticul din **Nunta de piatră** și **Duhul aurului** tulbură spiritul în stare de veghe, nu îl neliniștește nocturn, misterios. Tot astfel se întîmplă și cu alte cîteva filme ce le-am putea înscrie în același teritoriu: **Năpasta** (de Alexa Visarion), **Ochi de urs** (de Stere Gulea) **Întoarcerea din iad** (de Nicolae Mărgineanu), **Moara lui Călifar** (de Șerban Marinescu). Caragiale, Sadoveanu, Agîrbiceanu și Gala Galaction sînt punctele de plecare ale acestor filme. Nu întîmplător am început prin a spune numele scriitorilor, fără a preciza anume lucrarea literară de la care s-a plecat, pentru că un prim aspect ce apropie, cel puțin în intenție, cele patru filme, ar fi ambiția de a recrea „întregul" prin „parte", de a aduce în echivalența cinematografică — liberă de constrîngerea de a urma întocmai textul — sugestii din întreg cuprinsul operei. Îndeosebi spiritul ei tainic, profund, cu o mai restrînsă putere de circulație, mai puțin — sau deloc — conform cu etichetele lipite de-a lungul anilor de o lectură comodă, tributară rezumatelor din liceu, de pildă. Din acest punct de vedere, toate filmele amintite realizează mai mult decît o simplă ecranizare. Sînt toate incursiuni în universul scriitorilor la care s-a apelat, ipoteze cinematografice asemănătoare demersului critic (în sensul în care propun o re-lectură, într-o lumină nouă), consonante dealtfel cu exegezele literare din ultimii ani (studiile aplicate de caragialeologie în cazul „Năpastei", eseurile despre caracterul inițiatic al unei întregi zone din literatura sădoveniană, în care „Ochi de urs" e citat alături de „Creanga de aur" ca punct de referință; analiza substanței tragicului și a demoniacului la Agîrbiceanu; sau explorarea realismului magic la Gala Galaction.) Dealtminteri, autorii țin să-și precizeze încă din generic demersul, numindu-l „adaptare liberă" sau „un film inspirat din..." Demers legitim dacă socotim că universul literaturii poate funcționa ca sursă de inspirație pentru artist, precum universul în genere. Lumea cărților furnizează eroi, biografii, destine cum însăși viața. Într-un caz limită al acestei libertăți totale, Paul Georgescu își construiește rafinatul roman „Solstițiu tulburat" cu personaje celebre din literatura noastră, Otilia întîlnindu-se bunăoară cu Tănase (Scatiu)!

Tradiția literaturii

Aparent, chestiunea care stă în fața cineastului ar fi: cum să vizualizeze, cum să aducă pe ecran această lume ce a fost odată gîndită, creată, fără a o trăda (în spiritul ei, dar și în imaginea ei virtuală întipărită pe ecranul mental al cititorului), problema fiind nu de a o „trece" din pagina scrisă pe peliculă, ci de a o recrea cu mijloace specifice limbajului cinematografic. Doar aparent, pentru că fundamental chestiunea este alta: în ce măsură ecranizarea sau adaptarea îl poate interesa pe spectatorul de **azi**, căruia i se adresează. Ce a descoperit, ce l-a atras pe cineast în această nouă lectură și ce vrea să comunice prin intermediul ei?

Fantasticul — un filon cu tradiție în istoria literaturii românești. Dar filmul?

Iată de ce, în locul unei ecranizări cuminți, mediocre, sau de-a dreptul neavenite (suficient să ne reamintim suita romanelor istorice sadoveniene) e de preferat riscul unei tentative chiar hazardate, chiar neduse pînă la capăt, dar care aduce un gînd înnoitor întru **actualitatea** operei.

Sugestia de actualitate care a determinat opțiunea celor patru regizori — Alexa Visarion, Stere Gulea, Nicolae Mărgineanu și Șerban Marinescu — ni se pare a fi peremptorie pentru o întreagă direcție, mai puțin frecventată pînă acum de cineaști și anume: dorința de a aduce în peisajul cinematografic contemporan un fond de arhaitate românească — cu trimiteri în mitic — un filon din tezaurul etnic, „un sentiment românesc al ființei", cum ar fi spus Constantin Noica. Și poate că nu întîmplător cineaștii despre care vorbim și-au ales opere literare cu reverberații în aria fantasticului. Dacă vom spune — lucru mai puțin cunoscut — că în proiectele multora dintre cineaștii noștri au figurat nu o dată, de-a lungul anilor, nuvelistica lui Pavel Dan, proza lui Vasile Voiculescu, sau a lui Ștefan Bănulescu, dacă am adăuga la acestea numele lui Mircea Eliade, Tudor Arghezi (proza), Gib Mihăescu, Ion Vinea, Marcel Blecher, Emil Botta, Baconski (și desigur enumerarea este departe de a fi completă), cadrul discuției s-ar extinde, aducînd noi argumente și sugestii în ceea ce am putea numi propensiunea spre fantastic a filmului nostru, binevenită infuzie a literaturii în aflarea unei originalități, a unui specific național ce firesc ar fi să stea la temelia mult invocatei școli românești de film. Cu atît mai ambițioase tentativele de ecranizare aduse în discuție cu cît nu urmează căi bătătorite, nu se așează în trena vreuneia din ecranizările inspirate de opera acelorași scriitori, marcînd — oricît de controversat — un pas înainte. Despre **Ochi de urs** s-a observat cu îndreptățire că aduce pe ecran „un alt Sadoveanu", fiind primul excurs cinematografic în zona profundă, unde se află încifrată filosofia autorului, „cheia" în care poate fi citită întreaga operă, iar principalul merit al filmului este de a fi condus atent și riguros demonstrația către o decriptare a nuvelei, fără a-i fi răpit prin aceasta misterul. **Năpasta**, cum iarăși s-a mai spus, e cu siguranță un Caragiale, altul decît cel acreditat de ecranizările anterioare, mult mai aproape de structura intimă a celui care vedea „enorm" și simțea „monstruos". Iar despre Agîrbiceanu s-a crezut că cinematograful a spus totul într-o formă definitivă în **Nunta de piatră — Duhul aurului** și iată că prin filmul lui Nicolae Mărgineanu s-a forat un drum nou, chiar dacă filmul s-a cantonat mai degrabă în zona ilustrativului, a pitorescului. Cît privește literatura lui Gala Galaction, **Moara lui Călifar**, e probabil doar un început de drum.

Dincolo de concretul faptelor.

Aceste filme, pe care am încercat să le racordăm la teritoriul fantasticului, practică toate un cinema de subtext. Replicile, puține, au subînțeles, relațiile între personaje ascund tensiuni rebarbative, iar cadrul e permanent semnificant. Nu puține sînt semnele ce avertizează că în cea ce se derulează pe ecran, în concretul faptic, există un sens secret ce somnolează în lumea aparențelor. Drama, aproape morbidă, pe care au pedalat multe din interpretările ante și interbelice ale piesei lui Caragiale, devine în filmul lui Alexa Visarion, o tragedie cu o deschidere mult mai amplă, depășind cadrul anecdotic al crimei pasionale. Captive în propria lor singurătate, cu o neliniște existențială ce transformă fiecare personaj într-un ecorșeu, personajele se află într-un permanent balans, între tragic și derizoriu, între concret și ideal. În toate filmele despre care vorbim fantasticul vizează omul, străfundurile sale sufletești și nicidecum un mister aflat înafara lui. În **Ochi de urs** nu realitatea, pădurea, se comportă ciudat, ci pădurarul Culi, eroul principal. Mai aprigă și mai de neînțeles e „vîntoasa" care l-a cuprins pe Culi (obsesia ochiului de urs ce-l stăpînește mai ales după moartea tinerei sale soții) decît magia pădurii, în film îmblînzită,

parcă doar rod al imaginației febrile a pădurarului. După cum exorcizarea răului ce-l stăpînește nu e rezultatul unei acțiuni din afară (ineficiente se dovedesc și descîntecele nomadei și sfaturile pustnicului prea luminat), ci tot al unei împăcări lăuntrice; iar odată străbătut drumul unei inițieri. Culi iese din coșmar, din „labirint", cu o nouă privire și înțelegere asupra lumii, asupra vieții și a morții, văzute ca verigi firești într-o rînduială a lumii, într-o viziune integratoare. Stihialul nu-l învinge pe om, ci e învins. Accentul cade pe omenesc. Elementul fantastic, prezent în atmosferă, în desfășurarea evenimentelor, în riturile și datinile pe care filmul le incorporează eficient și expresiv, le regăsim altfel și în secvențe din **Întoarcerea din iad.** Și aici incendiul din final restabilește echilibrul, simbolurile speranței fiind evidente.

Profund omenească este și drama personajului din **Moara lui Călifar,** în care fantasticul menține efectul unuia și aceluiași motiv, al uneia și aceleiași probleme fundamentale — dorința de îmbogățire care duce la vînzarea de suflet, cu un termen modern: alienarea. Locul circiumii, unde începe și sfîrșește filmul **Moara lui Călifar,** este, de fapt, singurul spațiu real. De aici, odată cu oglinda — element fundamental în recuzita fantasticului — se intră în vis, în fabulație, incertitudinea planînd și la reîntoarcerea din basm. Ciudată inversiune: realul are aură de mister, de neverosimil, iar partea de basm, de poveste, conține o tipologie adevărată pînă la minuția detaliului.

Convinși că prin aceste note nu am făcut decît să trasăm semnele unei posibile investigații în aria fantasticului cinematografic românesc, încredințați că subiectul ar merita un studiu amplu și aplicat (unde, firește, exemplele s-ar putea înmulți, chiar dacă numai prin invocarea unor secvențe), vom conchide spunînd că în cinematograful mondial de azi, unde fantasticul e tot mai des confundat cu straniul și miraculosul, unde filmul de groază aduce încasări fabuloase prin tot soiul de fălci și oameni-păianjen, ni se pare reconfortant că în cinematografia noastră, filonul atît de generos al artei fantastice vizează omul, străfundurile sale sufletești și nu elucubrațiile unei imaginații dornice de senzații tari. În locul spaimei și al groazei ce o inspiră filmele din categoria mai sus amintită, filmele noastre transmit un mesaj expresiv de reală și profundă umanitate.

Roxana PANĂ

Patima înnavuțirii sau pactul faustic al vînzării de suflet *(Moara lui Călifar,* **după Gala Galaction, de Șerban Marinescu, cu Elena Albu și Remus Mărgineanu)**

Dialog cu „un fel" de invizibil *(Ochi de urs,* **după Mihai Sadoveanu; scenariu și regie: Stere Gulea)**

festivalul Varna '85

Am văzut totul și încă ceva

După ce tumultul turistic se liniștește, în ambianța parcurilor purtînd culorile toamnei, în care se zbenguie copiii pe biciclete ca pe un velodrom, și unde există chioșcuri care amintesc nostalgic de filmul lui Iuri Norstein **Bîtlanul și cocorul**, a avut loc la Varna a patra ediție a festivalului internațional al filmului de animație.

Precedat de ediția jubiliară a festivalului filmului de la Annecy și cel de la Hiroshima, această manifestare artistică evidenția, dincolo de zelul organizatorilor, o participare ceva mai săracă atît în privința țărilor reprezentate, cît și a personalităților și filmelor prezentate.

Festivalul a căutat să rămînă fidel devizei sale: „umanism, mișcare, frumusețe" și a prezentat în proiecțiile competitive și informative un evantai de modalități artistice, de stiluri și tehnici, de la animația tradițională pînă la cea computerizată. Filmele vizionate demonstrau că toți creatorii sînt frămîntați de problemele grave ale realității contemporane: pericolul declanșării unui război nuclear, problema secătuirii resurselor energetice ale pămîntului, de păstrare a echilibrului ecologic, etc.

De aici pornea și tonalitatea sobră, încrîncenată a filmelor, rareori rezolvările fiind făcute cu umor. Alături de aceste filme serioase, au putut fi văzute multe pelicule făurite cu sensibilitate care se adresau copiilor, fiecare avînd mica lui morală evidentă sau disimulată.

O impresie profundă au lăsat două proiecții retrospective care prezentau filmele unor reputați cineaști ai genului. Arta lui Kichachiro Kavamoto (Japonia) se desfășoară cu rigoare de ritual și este structurată pe un fond tradițional-nipon. Ei ecranizează legende autohtone, **(Povestirile lunii palide după ploaie)**, în decoruri de o desăvîrșită plasticitate, ce amintesc de vechea pictură japoneză și pun în valoare păpușile expresive cu o tipologie extrem de diversă.

Festivalul filmului de animație de la Varna confirmă un adevăr: animația, azi, în lume, a depășit universul lui „Tom și Jerry"

Muzica de mare rafinament, interpretată la instrumente tradiționale (samishen, koto), este ritmată de un sistem de percuție de o mare bogăție a sonorităților, care contrapunctează acțiunile dramatice. Construite cu o artă desăvîrșită, alternînd scenele de lirism delicat cu cele de violență, filmele impresionează prin sinteza artistică realizată, armonizarea păpușilor cu decorul și a animației cu ritmul muzical, imaginea rezultată fiind perfect echilibrată, de mare complexitate și profunzime.

O impresie copleșitoare au produs și filmele lui Iuri Norstein (URSS), un mare poet al animației, un artist care visează cu ochii deschiși, și înnobilează cele mai neînsemnate situații dramatice. Filmele sale sînt sentimentale fără dulcegării, grave fără să ajungă la patetism, mereu străbătute de o nostalgie care nu se transformă în deprimare. Fie că este vorba de o poveste de dragoste antropomorfizantă, **Bîtlanul și cocorul**, de o fabulă **Vulpea și iepurele**, de o povestire inițiatică **Ariciul în ceață**, sau de un scenariu în care se simt ecourile ultimului război mondial, **Povestea poveștilor**, toate sînt rodul unei adînci meditații asupra existenței, în care visul și realitatea se întrepătrund. Imaginea filmelor sale se naște parcă din ceața amintirilor, în care o zonă este mai clară și alta mai difuză, în care o acțiunea se sfîrșește iar alta rămîne suspendată în timp. Muzica folosește citatul din melodii cunoscute care, raportate la imagine, devin răscolitoare.

Să învățăm ce este un zîmbet...

Încă o dată și acest festival a demonstrat că fiecare film de excepție este un univers autonom, imaginat cu maximă fantezie și ingeniozitate. Fie că este vorba de un subiect cunoscut, fie de unul inedit, tratarea regizorală va căuta să declanșeze emoția spectatorului prin mijloacele specifice filmului de animație. La unii autori am remarcat curajul de a fi renunțat la rețete cinematografice și de a construi cu „gîndul și visarea" metafore surprinzătoare prin claritate și adîncime. Filmul **Poveste despre drum** de Henri Koulev (Bulgaria) este făcut cu o fantezie debordantă și alternează forme plastice inventate, în perpetuă metamorfoză și animate delirant, cu filmări reale.

Totuși, se poate reproșa autorului o anumită lipsă de rafinament în înțelegerea desenului. Merite deosebite are și **Fantezii** de Prijt Pjarn (URSS), un film excepțional prin calitatea invenției grafice și regizorale. Folosind în animație racordul prin analogie de forme, desfășurînd o acțiune cursivă, dar surprinzătoare prin bogăția de situații noi, autorul ne asaltează tot timpul cu inteligența și sensibilitatea sa deosebită.

Un dozaj extrem de precis al situațiilor dramatice acordă doar timpul minim de percepție pentru înțelegerea fiecărei secvențe. Încîntat de cele văzute, dorești să le revezi și să te bucuri din nou de această uriașă risipă de fantezie. Plin de candoare, de idei năstrușnice, desenat și colorat frumos este și filmul **Cîrlița din vis** de Zdenek Muler (Cehoslovacia) care povestește prietenia unui automobilist cu o cîrliță simpatică. Este un semnal de alarmă pentru a păstra echilibrul ecologic în natură, unde prin consum excesiv se poate ajunge la epuizarea rezervelor de combustibili și materii prime ale planetei noastre. „Trebuie

Povestea despre drum de H. Konlev: o metaforă îndelung elaborată

învățat pînă și ceea ce este acela un zîmbet" afirma Antoine de Saint-Exupéry. Și lucrul acesta trebuie să ne dea de gîndit și în animație... Majoritatea filmelor vizionate au o notă gravă, uneori chiar tristă. Umorul sănătos de calitate, anima doar rareori sala festivalului. O atenție deosebită am acordat filmului conceput de Donio Donev. **Se numeau „monteghii și capuleții"**, — care prin verva animației a stîrnit hohote de rîs.

Foarte frumos animat și montat, filmul **Vals** al regizorului maghiar Szaba Varga. Rareori am putut vedea o poveste de dragostea desenată cu atîta artă, cu atît simț ritmic. Deși monocrom, impresia este de culoare datorită bogăției tonalităților de gri care ajung aproape de negru. Încîntător filmul **Circus** de Christina Schindler (RFG), o istorioară petrecută pe malul unui lac, unde se împrietenesc o albină și o broscuță. Ingăsia relațiilor, candoarea cu care sînt imaginate întîmplările fac din această peliculă o discretă lecție despre felul în care se poate face un film frumos pentru copii. Lipsit de ostentație, frumos rezolvat artistic, morala filmului devine convingătoare: prietenul bun la nevoie se cunoaște.

Totuși filmele frumos desenate nu au reușit să se impună nici specialiștilor, nici publicului, pentru că nu este de ajuns o grafică expresivă pentru ca un film să fie convingător. Dacă subiectul este oarecare, ca în **Sandviș regal** de Andrei Khrzhanovsky sau o povestire simplă, obișnuită ca în **Fîntîna** scris și desenat de Slav Bakalov și regizat de Boiko Kunev, rezultatul este sub valoarea viziunii grafice.

Asemenea unor ilustrații de carte, desenele vin în prim plan, și prin frumusețea lor atrag ostentativ atenția spectatorului, făcînd greu de urmărit firul narativ... Ele copleșesc și obosesc prin suprafața mare pe care o ocupă pe ecran, prin bogăția detaliilor, și, uneori, prin cromatică stridentă.

Lung metrajul maghiar **Timpuri de vitejie** în regia lui Josef Gèmeș este o frescă istorică concepută pictural cu o mare bogăție a desfășurării umane, cu momente de nobilă frumusețe plastică, cu o animație de înaltă clasă, dar păcătuiește prin repetiții dramatice și eclectism pictural, stiluri individuale frumoase în sine nefiind aduse la un numitor comun. Filmul regizorului portughez Alvara Feido **Ce liniște** este un poem grav realizat cu sobrietate grafică. Se simte un suflu suprarealist, specific artiștilor iberici, atît în structura plastică a filmului cît și în expresia cinematografică. Prin rafinamentul cu care este imaginat, filmul atestă încă o prezență de real talent în lumea animației.

Victorie în lupta împotriva clișeelor!

Analizînd proiecțiile acestui festival se constată o preocupare permanentă pentru temele cele mai complexe sugerate de realitate; renunțarea la clișee și la șabloane dramaturgice; o mare inventivitate grafică și scenografică; coloana sonoră pregnantă, fiecare element sonor avînd personalitate; introducerea animației computerizate în producția de film curentă; o atenție specială acordată filmului experimental și pregătirii viitorilor cineaști.

Am apreciat filmul **Mituri astrale** de Faith Hubley (SUA) pentru că plecînd de la desenele eschimoșilor reușea să sugereze, mai mult din desene statice, uneori animate, un întreg univers uman. Filmul abstract în care sînt animate elemente geometrice — uneori cu ajutorul computerului — pune din nou probleme de ritm și de structură a imaginii și conține sugestii artistice și pentru cei care nu practică acest gen de animație. Atunci cînd autorii sînt consecvenți modalității grafice alese, rezultatul este valoros. Așa se întîmplă cu filmul **Dreptunghi și dreptunghiuri** de René Jordan (Canada) — unde se simte lecția lui Norman Mc Laren — și în **Punct** de Laurie Spiegel (SUA). Am reținut din filmul **Paralele** de Ivan Veselinov (Bulgaria) prima parte, gîndită ca un mozaic geometric în continuă mișcare și metamorfoză.

Momentele de răgaz din timpul festivalului le puteam petrece în ampla expoziție internațională de gravură „Bienala de la Varna", de o înaltă ținută artistică. Observam cu tristețe că țări care se prezentau excelent la expoziție, cu opere de o profundă semnificație umană, făurite cu un desăvîrșit profesionalism, participau la festival cu filme mai puțin reușite ca expresie plastică, care purtau pecetea diletantismului.

Filmele de debut s-au caracterizat prin curajul de a ataca temele fără prejudecăți, candoarea expresiei cinematografice, nerăbdătoare de a spune mai multe lucruri decît se pot spune în cîteva minute de film, stîngăcii în concepția plastică, o coloană sonoră uneori ilustrativă, alteori zgomotoasă. Chiar dacă nu toate filmele studenților și debutanților au fost reușite, ele trebuie privite ca exerciții, studii care pot să le ateste talentul și să le dovedească efortul făcut pentru descifrarea tainelor acestei dificile profesiuni. Oricum, asigurarea pregătirii metodice a tinerilor cineaști pentru animație, preocupă din ce în ce mai mult pe cei care doresc să asigure continuitatea pe o treaptă superioară a acestei arte.

Fiind în real progres față de edițiile anterioare ale festivalului, avînd cel mai mare număr de filme în competiție, prezența românească a fost remarcată atît de public, cît și de critica de specialitate, pentru calitatea graficii (**Casa** de Zeno Bogdănescu, **Oul** de Mihai Marcel, **Vijelia** de Dinu Petrescu); virtuozitatea animației (**Somn agitat** de Victor Antonescu și **Pierde vară** de Călin Giurgiu) ajungînd la forma cea mai complexă și elevată a mișcării, animația totală în filmul **Ucenicul vrăjitor** de Ion Popescu Gopo. Au impresionat prin profesionalism și filmele altor creatori, care au o vastă experiență în animație: **Graba strică treaba** de Isabela Petrașincu, **Coșmar** de Olimp Vărășteanu și **Cărbunele** de George Sibianu. La proiecțiile pentru copii din afara concursului a fost prezentat un film admirabil, **A fost odată un clovn** de Liana Petruțiu.

Judecînd detașat, prezența noastră la această reuniune internațională s-a încadrat în orientarea spirituală a manifestării, aducînd o notă de originalitate specific națională fără de care orice festival ar fi lipsit de personalitate.

Întrebat de un prieten ce am văzut la Varna, i-am răspuns: „Am văzut totul și încă ceva!"

Ion TRUICĂ

Vijelia de Dinu Petrescu: **fantezia eolitică...**

„Blestemul iubirii“ de cinema

Titus Popovici a debutat ca scenarist ecranizînd „Moara cu noroc...“ A fost într-adevăr, cu noroc!

Greu de crezut, surprinzător, dar adevărat: foarte curînd, ba chiar în anul ce vine, se vor împlini trei decenii de cînd scriitorul Titus Popovici a migrat — cum scria un prieten — din galaxia Gutenberg în galaxia McLuhan, pe planeta lui Méliès, Eisenstein, Fellini. Pentru mulți scriitori, filmul n-a fost decît o vacanță, o evadare, un răgaz între două cărți sau un „hobby“ de timp liber. Pentru Titus Popovici a fost de la început, și a rămas, principalul spațiu de manifestare al profesiei sale scriitoricești. Există prozatori-scenariști. Titus Popovici este unul dintre puținii scenariști-prozatori. Greu de crezut, surprinzător, dar adevărat: foarte curînd, poate chiar în anul ce vine, Titus Popovici va fi dat cinematografiei noastre treizeci de scenarii, o cifră care vorbește de la sine despre implicarea scriitorului în destinele filmului național. De la **Moara cu noroc** (Victor Iliu, 1957) și pînă la **Horea** (Mircea Mureșan, 1984), cele aproape treizeci de scenarii ale lui Titus Popovici au prilejuit — de regulă — repere cinematografice esențiale pe drumul dinspre ieri spre azi al filmului românesc: **Valurile Dunării** (Liviu Ciulei, 1960), **Setea** (Mircea Drăgan, 1961), **Pădurea spînzuraților** (Liviu Ciulei, 1965), **Mihai Viteazul** (Sergiu Nicolaescu, 1971), **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte** (Sergiu Nicolaescu, 1972), **Puterea și adevărul** (Manole Marcus, 1972), **Actorul și sălbaticii**, (Manole Marcus, 1975), **Blestemul pămîntului** și **Blestemul iubirii** (Mircea Mureșan, 1980). Mulți scriitori au vizitat galaxia McLuhan, au venit, au văzut și-au plecat, se mai întorc din cînd în cînd, vin, văd și pleacă. Titus Popovici a venit, a văzut, a învins și-a rămas. Este de-al casei. Este un localnic, chiar dacă pe planeta asta, a artei a șaptea, viața nu-i tocmai ușoară. Dar el a rămas, a așezat cărămidă pe cărămidă, a înălțat stîlpi de boltă, unul și încă unul, a ridicat și-un acoperiș (sub care se aciuiesc mulți vizitatori), astfel încît astăzi, edificiul creației sale scenaristice este cel mai impozant din cinematografia națională, iar filmele scrise de el au fost văzute — a făcut, oare, cineva, socoteala? — de zeci și zeci (sute?) de milioane de spectatori, în țară și peste hotare.

În filmografia lui Titus Popovici se întretaie „cercuri“, se suprapun „orbite“. Iată, de pildă, cercul ecranizărilor. Slavici și Rebreanu au fost principalii inspiratori ai scenaristului-prozator. Există, desigur, filiații și filiere li-

terare care pot explica aceste opțiuni, dar mai importante decît predilecțiile scriitoricești sînt sugestiile cinematografice preluate, continuate și dezvoltate, pentru că, neîndoios, în calitatea „lecturii cinematografice" stă principalul atu al unor scenarii de permanentă referință. Atmosfera și descripția socială realistă, ritmul și tensiunea interioară a desfășurării conflictului, adevărurile psihologice conținute și răsfrînte în destinul personajelor principale, sămădăul Lică și Ghiță cîrciumarul, fac din **Moara cu noroc** un model de ecranizare creatoare. Valoarea de excepție a unui film precum **Pădurea spînzuraților** se datorează, desigur, în mare măsură, și scenariului care a fixat relația fundamentală a structurii dramaturgice, aceea dintre o temă specific națională și o problematică general umană, exponentul cel mai autorizat al acestei întrepătrunderi cu profund miez filosofic fiind personajul central al narațiunii, Apostol Bologa. Peste ani, în ecranizarea romanului **Ion,** o „închidere de cerc" în creația scenaristului, drama își conturează profunda expresivitate prin permanenta relaționare a personajelor cu „semnul" pămîntului și „semnul" iubirii. Deschizînd și închizînd (pentru moment) cercul ecranizărilor, Titus Popovici se dovedește un cineast de esențe: de esențe sociale, morale, filosofice și estetice. Paginile de „epopee cinematografică națională" alcătuiesc un alt cerc în creația scenaristului. **Dacii, Columna, Mihai Viteazul, Horea** (o altă închidere — temporară — de cerc): istoria, privită din perspectiva unor momente deasemenea esențiale, este rememorată de pe platforma unui acuzat gînd contemporan, cu profunde determinări patriotice, care conferă materialului narativ — rod al unei riguroase documentări — rezonanțe etice și estetice pertinente, diferite de la caz la caz, în funcție de subiectul abordat: o aură romantică, un abur poetic, consonanțe politice, incisivitatea unor confruntări filosofice. „Cercul" paginilor de „istorie trăită", care cuprinde seria „mîinilor curate" **(Cu mîinile curate, Conspirația** — scrise în colaborare cu Petre Sălcudeanu — apoi **Departe de Tipperary** și **Capcana),** introduce în ecuația cinematografică elemente de policier, care colorează intriga, fără a-i submina substanța politică. Piese importante în filmografia (scenaristica) lui Titus Popovici rămîn filmele sale **politice** — pe bună dreptate se consideră că Titus Popovici este unul dintre „societarii" filmului politic românesc —, îndeosebi **Puterea și adevărul** și **Actorul și sălbaticii.** Astfel de filme, primul o rememorare realistă și lucidă a primilor ani de putere populară, al doilea — o „măsură" a reacției românești în fața opresiunii naziste, astfel de filme, spun, evidențiază mai bine decît oricare altele forța cineastului-conștiință. O dimensiune relativ nouă în creația cineastului Titus Popovici este comedia: de la **Operațiunea „Monstrul"** și ciclul „ardelenilor" pînă la **Secretul lui Bachus** scenaristul parcurge un drum civic, dar parcă tot în prima comedie își dezvăluie mai bine particularitățile specifice în mînuirea armei rîsului, anunțînd un moralist original, foarte priceput în depistarea unor racile morale. Am lăsat la urmă, în această serie de „cercuri" care revin periodic în creația scenaristului (poate pentru a închide și noi un cerc), ecranizările propriei sale literaturi: apelînd, pentru cinematograf, la romanele **Setea** și **Străinul,** iar mai apoi, în continuarea spiralei, la **Moartea lui Ipu,** Titus Popovici a pus, din interiorul creației sale, încă un accent pe relațiile de interdependență ale literaturii cu cinematograful, ale cinematografului cu literatura. Dar aceasta se întîmplă în anii migrației sale spre film. De atunci încoace, pur și simplu, literatura lui Titus Popovici a fost (și este) cinematograful.

Încercînd să surprindem specificul literar și cinematografic al scenaristicii lui Titus Popovici (au mai încercat-o și alții) putem desprinde cîteva trăsături dominante și definitorii printre care, cum s-a mai spus, o riguroasă construcție epică, întotdeauna fără fisuri, un foarte dezvoltat simț al observației psihologice, o fermă concepție istorică și decise perspective contemporane, subtilitate în constituirea conflictelor și în desenul relațiilor dintre personaje — să nu uităm, din filmografia scenaristului serialul pentru televiziune **Lumini și umbre,** construit exemplar! —, un „cult al dialogului", să-i spunem așa, deși de fapt este vorba despre un superior respect față de cuvînt și față de viață. Toate acestea, și altele firești, sînt nervurile unor texte substanțiale, profund realiste, capabile să sugereze și să impună atmosfera lumilor evocate, densitatea moral-filosofică a conflictelor înfățișate. Și ar mai fi ceva: întotdeauna o polisemie captivantă: pentru regizor (dar și pentru actori și pentru spectatori) o adevărată „mană cerească". În interiorul scenariilor lui Titus Popovici se produc mereu „reacții în lanț", care determină dinamica narațiunii și a mișcărilor de conștiință: toate filmele scenaristului sînt „deveniri", fapte, inimi și minți în mișcare, există în toate un orizont spiritual către care se tinde și care „ghidează" întreaga structură. Am putea numi „olimpice", cercurile creației lui Titus Popovici; nu de alta (și nu cu semnificația curentă), dar scenaristul a fost întotdeauna, în felul lui, un „olimpian", un olimpian cu picioarele pe pămînt, care, fără a se izola nici o clipă de realitate, ci dimpotrivă, fiind în miezul ei, a păstrat întotdeauna acea distanță față de viață, față de cinematograf, de la care viața și cinematograful se văd cel mai bine. De la această distanță volutele filosofice ale scenariilor sale dobîndesc ampioare, „bătaia" social-politică și estetică este lungă, iar patetismul și umorul aproape coexistă, se leagă și se desleagă, pe nesimțite, se caută și se resping. Zîmbetul lui Titus Popovici (priviți-l!) a avut întotdeauna un rost grav. Creația lui Titus Popovici ne va rezerva și alte „surprize". Nu se poate altfel, pentru că scenaristul-prozator este de fapt un poet, iar scriitorul atît de atît de mari teme istorice este, prin definiție, un cineast al actualității.

Călin CĂLIMAN

Foto: Victor STROE

Pe drumul dinspre ieri spre azi al filmului românesc scenariile lui Titus Popovici constituie peste treizeci de repere (Horea de Mircea Mureșan, cu Ovidiu Iuliu Moldovan în rolul titular)

Panoramic socialist sau amintiri

La trecerea a nouă decenii de la nășcocirea minunatei arte a filmului (aproape un secol înseamnă mult? puțin? destul de mult?, pentru veacul nostru grăbit și cumulard), la capătul acestui timp, în orice unghi al evaluărilor ne-am situa, se adevereşte că direcțiile fundamentale în care s-au angajat, încă de la începuturi, școlile cinematografice naționale ale țărilor socialiste sînt cele de viață lungă, menite să justifice, deopotrivă, atașamentul spectatorilor și rostul filmului în lume. Dincolo de variațiile de nuanțe, de ritmurile parcurgerii unor trepte și de particularitățile — benefice — ale modalităților de absorbire a experienței istorice și de viață, dincolo de toate acestea, marile teme ale omului aflat în confruntare cu istoria, cu el însuși, și-au dovedit, în timp, vitalitatea, puterea de autoregenerare. Pe urmele acestor teme, filme purtînd semnătura unor cineaști ce aparțin generațiilor mai vîrstnice ori mai tinere de creatori din țările socialiste alimentează acel fond de pelicule din care se decantează, în trecerea anilor, valorile semnificative. De altfel, și recenta încununare cu atît de rîvnitele premii ale unor mari festivaluri internaționale (**Anul soarelui liniștit** de K. Zanussi la Veneția, în 1984, **Tăticul este în călătorie de afaceri** de E. Kusturica și **Colonelul Redl** al lui Istvan Szabo la Cannes '85, ca să amintim doar cîteva titluri) probează calitatea audienței acestor filme. Trofeul suprem dobîndit de cineastul polonez dovedește, încă odată, că după patruzeci de ani de la înfrîngerea fascismului, tema războiului continuă să absoarbă o parte însemnată a energiilor creatoare, să acopere o zonă vastă a producției și, mai ales, să stîrnească un real interes. Cu atît mai mult cu cît, imaginea documentaristică fiind intens exploatată de-a lungul vremii, cineaștilor mai tineri, care nu au cunoscut, direct, evenimentele celei de a doua conflagrații mondiale, unii fiind copii pe atunci, alții nefiind născuți, le-a rămas privilegiul de a pune în mișcare o altă imagine, cea a nesfîrșitei suferințe umane, a rănilor de nevindecat, a tragicelor dislocări pe care războiul le-a operat în destinele umane. **„Tributul zilelor cenușii"** — ca să folosim titlul unui film polonez realizat de Roman Wionczek — a însemnat nenumărate existențe tinere răpuse înainte de vreme, altele traumatizate pentru totdeauna, deturnate de la matca firească a vieții. Asemenea eroinei lui Zanussi din **Anul soarelui liniștit** (copleșitoare, din nou, Maja Komorowska), femeii din filmul lui Pavel Kadocinikov **Nu te voi uita niciodată** și vînzătoarei de piroști din **Amintirea unei mari iubiri** al lui Piotr Todorovski, nu le rămîne, după ani și ani de încercare de a lua viața de la capăt, decît amintirea unei speranțe. După cum dramatice vor fi aducerile aminte — atîtea cîte vor rămîne ele — ale micului protagonist din **Înfierea** (filmul regizorilor maghiari Imre Gyongyossy și Barna Kabay), victimă inocentă a terorii rasiste din anii '40. Oamenii buni care l-au ferit de rău vor fi ei înșiși supuși prigoanei, demnitatea și eroismul lor fără emfază fiind o zestre morală ce se transmite peste generații. Astfel de personaje, oameni care nu au pregetat să-și rişte viața pentru un ideal înalt, dau definiția multor filme care au trecut pe ecranele noastre în vremea din urmă. Un tînăr cineast bulgar, Serghei Ghiaurov, ecranizînd un roman al scriitorului Dragomir Asenov, **Singele care trebuia să curgă**, evocă un timp de luptă văzut nu atît prin prisma avîntului romantic, cît a severității impuse de legile aspre ale istoriei. Cu ele se confruntă și eroul lui Aleksandar Djordjevic din

Demnitatea omului confruntat cu istoria, eroismul fără emfază, adevărul și curajul bunelor sentimente...

Lebedele negre ale bulgarului Ivan Nicev după neuitatul „Cu stele în păr și lacrimi în ochi"...

Palos contra palos: recunoscuta artă a filmului polonez în reconstituirea trecutului istoric

unor mari iubiri cinematografice

Marile teme ale cinematografiei socialiste își dovedesc permanent vitalitatea, energia creatoare

Trenul de Krajlevo, generosul Tolovac, căruia popularul actor Ljubisa Samardjic i-a împrumutat chipul unui personaj greu de uitat.

Chiar și o străbatere fără popasuri insistente a peisajului cinematografiilor din țările socialiste, așa cum ni s-a înfățișat el în ultimul timp, ne poate convinge de vigoarea filonului umanist al filmului cu tematică de actualitate (sau avînd drept fundal o epocă nu prea îndepărtată). Un cortegiu de eroi modești, în căutarea unei autentice împliniri omenești, femei și bărbați care știu să întîmpine încercările existenței, sminarea bucuriilor, cu capul sus, populează o suită de pelicule mereu îndrăgite pentru umanitatea lor simplă și plină de căldură, pentru adevărul și curajul — niciodată abandonat — al „bunelor sentimente". Într-o vreme în care aflarea identității individului, proces însoțit de dramatice convulsii, hrănește o bună parte a artei occidentale, creațiile unor Raizman, Gubenko, Samson Samsonov, Valeri Lonskoi, Karel Kachyna, Ivan Nicev, Zoran Calic, Teng Wenji propun imaginea emoționantă a omului care trăiește cotidianul — aducător de bucurii ori de tristeți — cu intensitate și neostenită disponibilitate a descoperirii grăuntelui de frumusețe. Tulburător este, din acest punct de vedere, ultimul film al lui Nikolai Gubenko (autorul **Aripilor frînte, Concediului pe malul mării), Și viață, și lacrimi, și dragoste,** un rămas bun de la viață al unor oameni ce se credeau uitați, dar care, datorită generozității semenilor, trăiesc, în adîncă cinstire a ființei, ultimul capăt al existenței. Nume mai puțin cunoscut, Valeri Lonskoi își dobîndește, odată cu filmul **Letargia,** un loc în galeria regizorilor demni de tot interesul, pelicula, dominată de personalitatea actorului Andrei Miagkov, fiind o replică modernă a „omului de prisos", o radiografie a smulgerii din „letargie", din indiferență și pasivitate socială.

Tandru, ironic cu îngăduință, ca întotdeauna, cineastul cehoslovac Karel Kachyna impregnează povestea **Surorilor medicale** cu zîmbete duioase chiar dacă duritatea existenței nu

Cei doi la ieșirea din *gara* lor unică... (Ludmila Gurcenko și Oleg Basilașvili)

Se întorc cocorii, confirmînd înflorirea cinematografului din R.P.Chineză

este, cîtuși de puțin, ocolită. Consecvent cu sine însuși ni se înfățișează și Iven Nicev (R.P. Bulgaria), regizor îndrăgostit de lumea teatrului pe care a evocat-o, cîndva, în filmul **Cu stele în păr și lacrimi în ochi** și care, în recentul **Lebedele negre,** continuă să exploreze un mediu în care succesul nu este posibil fără sacrificii, multe nestiute, fără o lungă și răbdătoare experiență a renunțării și a austerității.

Într-o lumină specială ne apar, astăzi, peliculele de actualitate ale cineaștilor din R.P. Chineză, împletire de elemente tradiționale și moderne, cu o decisă deschidere către captarea ritmurilor vieții contemporane, a transformărilor structurale pe care le trăiește un popor cu o istorie milenară. Din această perspectivă, **Un colț de oraș, Se întorc cocorii** au și valoarea incontestabilă a unor documente sociologice.

Un capitol al adjudecării unor spo-

Percutanta forță de expresivitate: *Simbăta vrăjitoarelor*

rite șanse de fertilizare a dialogului cu publicul l-a construit, mereu, cel al ecranizării unor opere ale marilor scriitori, replica sensibilității de astăzi, retopirea textului în retorte moderne fiind întotdeauna incitantă. Surprinzător, poate, pentru mulți comentatori și spectatori, după succesul unui film ca **Gară pentru doi**, Eldar Riazanov, care de-a lungul carierei sale nu ni s-a părut sedus de posibilitățile ecranizărilor, transpune acum, cu bravură, bătrîna piesă a lui A.N. Ostrovski, știută din zeci de montări, **Fata fără zestre**. Rezultatul este scînteietor, lenta irosire a frumuseții și a bunătății într-un univers ostil ne apare învăluită în culori crepusculare, tragic prevestitoare. Alisa Freindlih, Nikita Mihalkov, Andrei Miagkov, Alexei Petrenko, actori unul și unul, alături de splendida Larisa Guseeva, aflată la început de carieră, își dau replica la nivelul cel mai înalt al deplinei supuneri a teatrului de către film.

Migrarea cărților de pe un meridian pe altul continuă să se soldeze cu variante cinematografice insolite sub raportul retranscrierii unor mentalități și al adaptării adaptării motivelor. Regizorul maghiar Gyula Gazdag se inspiră din cea de a doua parte a romanului lui Balzac **Iluzii pierdute**, transportă acțiunea în Budapesta anilor '70, filmul cu același nume constituindu-se ca o cronică a permanentei manipulări a individului lipsit de fermitate morală.

Și celebrul regizor W. Has **(Arta de a fi iubită)** a fost ispitit de o scriere „străină", o nuvelă de Cehov în care regăsim interogația fundamentală a întregii sale opere, „ce să facă omul cu viața lui", întrebare în jurul căreia se ordonează și conflictele surde din familia bătrînului profesor interpretat de Gustav Holoubek, protagonistul filmului **Poveste neinteresantă**. Un titlu disimulatoriu menit să ne amintească, încăodată, că materia primă a artei, viața, nu poate fi, în fapt, niciodată, neinteresantă.

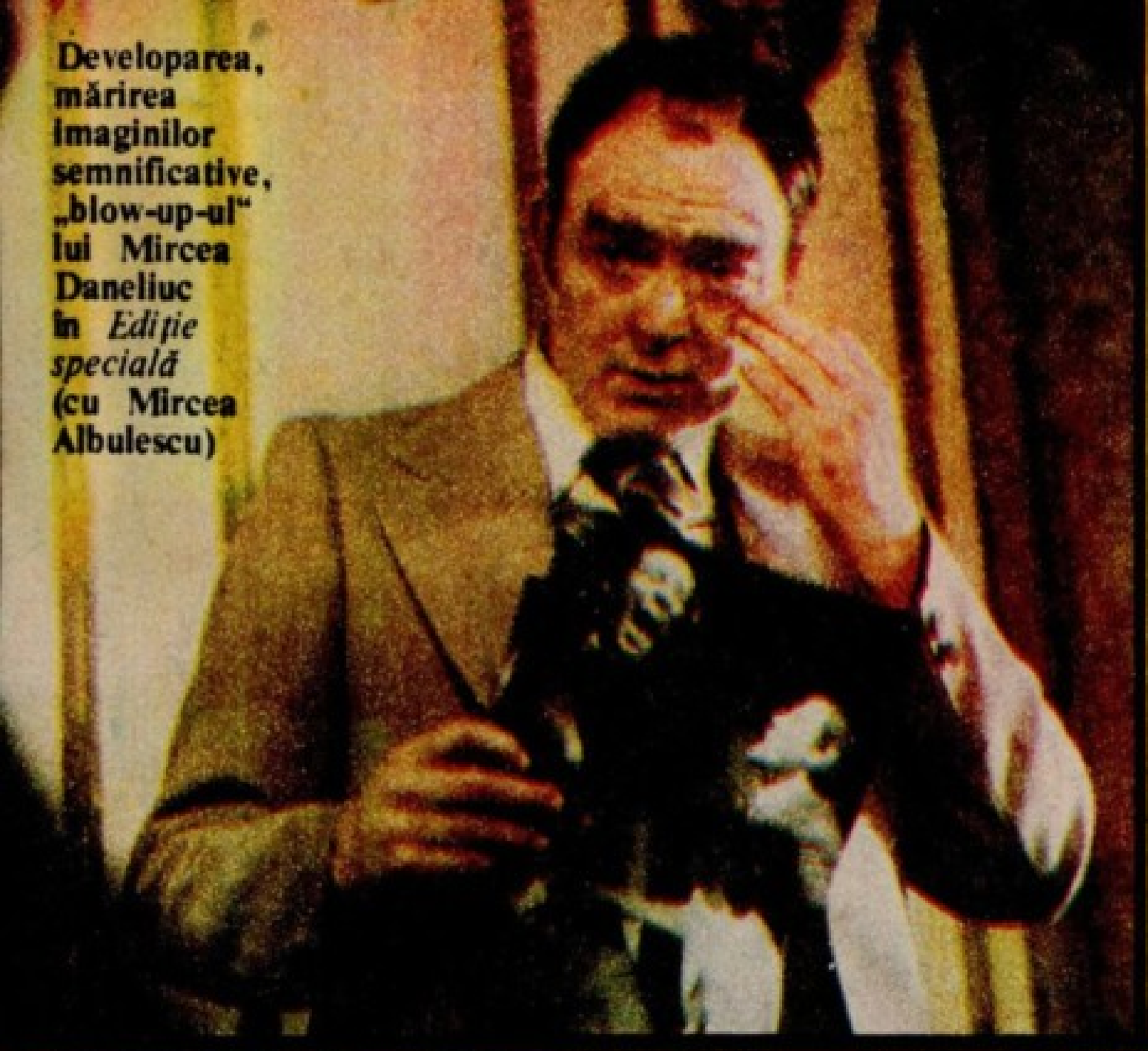
M. MIHAIL

Un „Kachyna" cu toate calitățile lui de poezie, realism și tandrețe: *Surorile medicale*

Atracția de dincolo de imediat

Există în **Blow-up** o întîmplare într-un parc, filmată „Antonioni", adică filmată unic. Întîmplarea nu este deloc atractivă, ar zice unii la prima citire. Un bărbat și o femeie (eternul cuplu purtător de aventuri, nopți și eclipse) într-un parc, într-o joacă nefirească și undeva departe un fotograf, care din rutină sau plictiseală îi fotografiază. El nu va fi fotograful care în demența de a oferi lumii chipul lui Garbo — după atîția ani de tăcere și dispariție a marii vedete, ascunse după pălării și ochelari negri — a tapetat restaurantul (unde Divina venea în secret să ia micul dejun) cu oglinzi și a prins-o într-o cursă, nevoia de atracție și senzație fiind mai mare decît țipătul vedetei, acel „nu! nu! nu permit!" Ea nu mai era de mult Divina, ci curiozitatea de a afla cum arată Divina și biata femeie nu mai putea face nimic, pentru că unde se întorcea, oglinzile îi mușcau fața îmbătrînită, ridată; a doua zi, fotograful a fost milionar, iar Divina nu mai era nici mister, nici tăcere, nimic. Lumea a privit pozele de pe ziarele de mare tiraj și s-a lăsat tăcerea la vederea noului chip — „parcă trecea un înger" — ar fi spus Cehov. Deci, fotograful lui Antonioni făcea o poză din plictiseală sau inspirat de stranietatea și pustietatea parcului unde un bărbat și o femeie aproape că executau un balet intim, femeia ducîndu-și partenerul spre un loc anume... mai aproape, tot mai aproape și abia la mărirea fotografiilor (secvență astăzi celebră) începe atracția, pentru că fotograful simte ceva, simte că nu erau numai doi oameni în parc și tot mărind află că se punea la cale o crimă.

M-am gîndit la această secvență pentru că ea definește clar ce în-



Developarea, mărirea imaginilor semnificative, „blow-up-ul" lui Mircea Daneliuc în *Ediție specială* (cu Mircea Albulescu)

Juneţea documentarului a trecut prin: fascinaţia ineditului, „ banalului, „ metaforei, „ directului.

Azi documentarul şi-a luat majoratul

seamnă **atractiv** şi unde poate duce această stare. M-am gîndit că documentarul făcut de acelaşi Antonioni despre moartea lui Pasolini, adică filmarea pe o plajă pustie, locul unde se petrecuse crima, trece de la atracţie şi ajunge la esenţă. Ceea ce nu e cazul în documentarul nostru, unde atracţia este în sine, ca un dat al filmului şi atît.

În documentarul românesc, pe linia atractivităţii, primul rol l-a jucat **Inditul.** Adică un subiect care să fie cu totul special, o întîmplare irepetabilă un personaj ieşit din comun. Filmul, pe o mică întindere, trebuia să ţină treaz interesul spectatorului. Poate cel mai inspirat film de eveniment a fost cel al Donei Barta, **Efemeridele,** o cumplită trudă pentru cîteva clipe unice. Clipe de viaţă. Efemeridele trăiesc o zi, o singură zi şi pentru această zi s-a aşteptat un an. Este experienţa concretizată şi de Ion Bostan, cu filmele lui despre Deltă, numai că, după părerea mea, acolo s-a ajuns, prin repetare, chiar la pierderea ineditului acestei zone. Eveniment unic a fost şi drumul pe patine al culegătorilor de stuf în filmul lui Titus Mesaroş, **Stuf,** conceput ca un adevărat ritual, atractiv nu numai prin imaginea lacului îngheţat, ci şi prin folosirea partiturii muzicale „Carmina Burranna". Ineditul nu trăia singur, se mai utiliza şi o formulă atractivă.

Dar ineditul s-a epuizat repede, el trecînd ca partener al reportajului şi cineaştii au pornit pe invers, ca într-un spirit de frondă, chiar la evocarea banalului. Întîmplări pe lîngă care trece toată lumea, fără să le observe, personaje pe lîngă care treci şi nu-ţi spun nimic, sînt „terra-à-terre". În loc de întîmplări, au apărut **temele,** comentate regizoral, în tehnici cît mai atractive, neuitîndu-se faptul că avem de-a face cu o realitate. Poemele cinematografice **Lungul drum al pîinii către casă** (Constantin Vaeni), **Eternul feminin** (Iancu Moscu), **Liniorii** (Dumitru Done) se opreau exact acolo unde începea, e drept, în planul ficţiunii, mărirea fotografiilor şi acumularea treptată a dramei, în **Blow-up.**

E timpul ca documentarul să devină „corifeul marilor gesturi"

Ca să mă refer la adevărata fascinaţie în documentar, Joris Ivens îşi concepea **Mistralul** de parcă ar fi vorbit despre menuet. Vîntul era descris cu o fermecătoare inocenţă, oamenii îl aşteptau, parcă-i duceau dorul şi vîntul nebun cînd venea, făcea totul praf. Oamenii priveau spectacolul, iar Ivens privea spectacolul suferinţei lor şi după ce se mătura totul, ei, oamenii refăceau totul, puneau la loc acoperişurile şi gardurile şi dughenele smulse şi din nou aşteptau un alt an cînd vîntul va veni... Fascinantă nu era descrierea vîntului, ci decizia acelor oameni, care trăiau numai ei ştiau cum, dar n-ar fi plecat niciodată, locul era al lor, Mistralul era vîntul lor, deşucheat şi zănatic, pedepsitor şi nedrept, dar era al lor, făcea parte din ei. Şi la noi coşava smulge obloanele şi oamenii o blestemă tandru, dar nu s-a făcut nici un film, nici despre ea, nici despre ei.

Durata de 10 minute a documentarului, sau poate limita documentarului, a fost înnobilată prin diverse formule — de la emblemă la încercarea de metaforă, contrapunctul muzical, priza directă sau comentariul liric (îmi vine în minte superbul comentariu la **Ouăle încondeiate** al Paulei Popescu Doreanu, semnat de Eva Sîrbu).

E timpul ca documentarul să depăşească şi această fază de **teme** atractive şi să devină corifeul **marilor gesturi.** Marile gesturi sînt atît de reale, încît trec dincolo de real, dar pentru asta nu e suficient a privi o realitate, a comenta o realitate, ci a filosofa despre o realitate. Mărind tot mai mult o poză, poate doar o simplă poză, ca să vezi însă nebănuitul detaliu. Această mărire continuă înseamnă atracţie. Dincolo de ea se ascunde bucuria sau durerea... totul e ca la o ruletă — după un timp, se spune „nimic nu mai cade"... „rien ne va plus..." Mărirea aceea face metafora imparabilă, imperisabilă.

Fotograful care s-a făcut milionar a fost atît de naiv încît a crezut că banii veniţi de-a valma erau pentru chipul ridat al Gretei Garbo. Cît s-a înşelat! Oamenii de afaceri au plătit un sac de bani nu pentru un chip strivit în oglinzi, nu pentru surprinzătoarea revenire forţată a celei ce a tăcut atît de mult timp. Ei au plătit pentru **marele gest de a îmbătrîni!**

Laurenţiu DAMIAN

Vacanță tragică
în căutarea „Nadei florilor"...

Literatura ca o pradă

Cinema-literatură, o poveste de dragoste cu trădări grandioase și împăcări febrile

Romanul este o povestire care se organizează într-o lume, filmul o lume care se organizează într-o povestire"; puține alte aserțiuni surprind mai bine decît aceasta, a lui Jean Mitry (în **Esthétique et psychologie du cinéma**), esența relației între două arte ce par atît de înrudite și care sînt, totuși, atît de diferite: literatura și filmul. O atracție reciprocă, constantă și uneori, pentru cinema, de-a dreptul tiranică, o „poveste de dragoste", cu trădări grandioase și împăcări febrile, ce poate fi urmărită de-a lungul întregii istorii a cinematografului.

Limitîndu-ne la spațiul autohton, între „Țigăncușa de la iatac" (1923), filmul lui Jean Mihail după o nuvelă de Radu Rosetti, și „Cantonul părăsit" cu un scenariu „tras" din povestirea lui Fănuș Neagu, marea majoritate a peliculelor românești sînt fie ecranizări, fie „inspirate din", fie „după o idee din..." Vîrfurile noastre valorice (am numit „Reconstituirea" și „Pădurea spînzuraților", se revendică tot de la opere literare.

Unde trebuie căutată originea acestei atracții permanente, a „prădării" sistematice întreprinse de cinema în literatură și în urma căreia, paradoxal, filmul plătește de cele mai multe ori un greu tribut? Probabil că la nivelul orgoliilor comune de figurare (în cel mai complex grad) a lumii. „Îmbrățișarea largă a realității obiective, posibilă și în literatură — scria Pudovkin și există în rîndurile sale una din cele mai frumoase pledoarii făcute vreodată pentru film — este perfect accesibilă și ecranului. Mai mult încă, percepția directă a imaginii vizuale (în locul descrierii literare a acesteia) și elasticitatea procedeelor de montaj permit cinematografului să se achite ușor de sarcini de-o dificultate aproape de neînvins pentru literatură. Cinematograful e deplin stăpîn pe om, pe omul văzut cu ochii, pe omul auzit, cu limbajul și intonațiile lui vii. De aceea, ecranul dispune de toate mijloacele proprii teatrului, dar mai are ceva în plus. Spre deosebire de teatru, filmul nu este obligat să înfățișeze toate lucrurile prin om sau cu ajutorul omului. Cinematograful, pe lîngă toate posibilitățile unui spectacol teatral, mai posedă noi și uriașe mijloace tehnice, procedee creatoare care permit ca desfășurarea spectacolului să cuprindă, pînă la ultimele limite, realizarea unui conținut literar, sau chiar a unui conținut științific. Acesta e cinematograful, acestea sînt posibilitățile lui. Le conține pe toate, toate cele pe care artele, toate artele, le-au creat pînă în prezent".

Beneficiind deci de atîtea posibilități, amintite cu o neascunsă satisfacție de Pudovkin, filmul ar fi arta cea mai îndreptățită să ofere imaginea Lumii, îngăduindu-i cineastului să-și împlinească maxima sa ambiție: aceea de a crea, într-o ficțiune, un univers capabil să asigure reprezentarea verosimilă, la scară înalt valorică, a totalității existenței umane. Or, acest **orgoliu de cuprindere** îl are și literatura, cu atît mai mult cu cît a dovedit, mai ales prin epopee și roman, că și-l poate permite și justifica. Nu e greu de observat, schematizînd puțin, că mijlocul prin care, cum sugera Mitry, **se organizează** o lume, care **spațializează** mereu mai larg teritoriile ficțiunii, e povestea, povestirea. Și „Iliada" și „Comedia umană" și „Răz-

boi și pace" sînt în ultimă instanță „povești" care cuprind, în ampleie lor volute, cosmosuri întregi. Printre alte unelte specifice doar lui, același mijloc de figurare a lumii îl are și filmul. Povestea este punctul în care filmul ingenunchează în fața literaturii, făcînd, cum scria odată Eva Sîrbu într-o cronică la „Marele singuratic" al lui Iulian Mihu, o „adîncă plecăciune". E drept că de multe ori, în alte cazuri, o plecăciune ipocrită.

Acest străvechi vehicol purtător de sens și coerență care e povestirea, filmul îl împrumută din literatura. Cu excepțiile cunoscute (îmi vin în minte, dintre atîtea, „Crucișătorul Potemkin", „Goana după aur", „Cetățeanul Kane"), filmul nu-și are, nu-și știe născoci de fiecare dată poveștile sale; de aceea se apropie de roman, de nuvelă, de povestire, de schiță, de unde ia ceea ce Mircea Veroiu numea, la vremea premierei sale cu „Între oglinzi paralele", o „schemă dramaturgică fermă". Literatura devine astfel o „pradă" din care se va mușca încă multă vreme, chiar dacă orice ecranizare, din punct de vedere al supremului orgoliu cinematografic, este în fond un film înfrînt. Filmul își recunoaște în asemenea împrejurări incapacitatea de a se inventa în totalitate, de a fi cinema pur-sînge.

Se întîmplă însă de multe ori ca dramaturgia „fermă" oferită de opera literară să nu fie, cum ne-am aștepta, doar un **mijloc** în bogatul instrumentar de care beneficiază cineastul, ci de-a dreptul un **scop**, filmul căzînd astfel, prizonier, cu arme și bagaje molcomei curgeri epice, ilustrînd-o docil și fără personalitate. Din ceea ce-ar trebui să fie, adică un **pretext** filmic, textul literar ajunge stăpînul întregii texturi cinematografice, făcînd din încadratură, montaj, contrapunct ș.c.l. simple accesorii de rutină. E cazul adaptărilor după „Frații Jderi", al peliculei „Ciuleandra" făcută de Sergiu Nicolaescu după Rebreanu, al celor „Trei zile și trei nopți" filmate de Dinu Tănase după romanul „Apa", al „Marelui singuratic" văzut de Iulian Mihu etc. În toate aceste filme (și în altele de aceeași natură) se ignoră un atribut fundamental al imaginii: directețea ei. Imaginea lui Ștefan cel Mare pe cal de exemplu, este obținută literar printr-o descripție unde cuvintele (substantive, verbe, adjective), ele însele semne, substitute lingvistice a ceva, intră în relație, în rezonanță, se activează prin montarea lor în propoziție sau în fraza. Pe cînd, cinematografic, imaginea respectivă poate fi obținută dintr-o dată, direct. Acest tip de imagine este o capcană, pentru că ea nu semnifică, ci **arată** pur și simplu. Tentați de posibilitatea foarte la îndemînă de a înfățișa ceea ce textul literar reușește numai printr-un „joc secund" în conștiința noastră și „duși" de rigoarea schemei dramaturgice, unii cineaști uită că sensul (semnul) cinematografic nu stă îndărătul imaginii, ci se ascunde totdeauna în raportul, în relația dintre ele. Cu mijloace morfologice, prin natura lor vădit deosebite de cele literare, ei tind să urmeze sintaxa proprie textului inițial. Or, precum se știe, sintaxa filmică e cu totul altceva. Din această cauză nu vom avea **filme**, ci ilustrări pe subiecte date, în genul benzilor desenate.

De la „Țigăncușa..." — după Rossetti (1923) — la „Cantonul părăsit" — după Fănuș Neagu (1985) — cinema-ul nostru a făcut o adîncă plecăciune în fața poveștii literare...

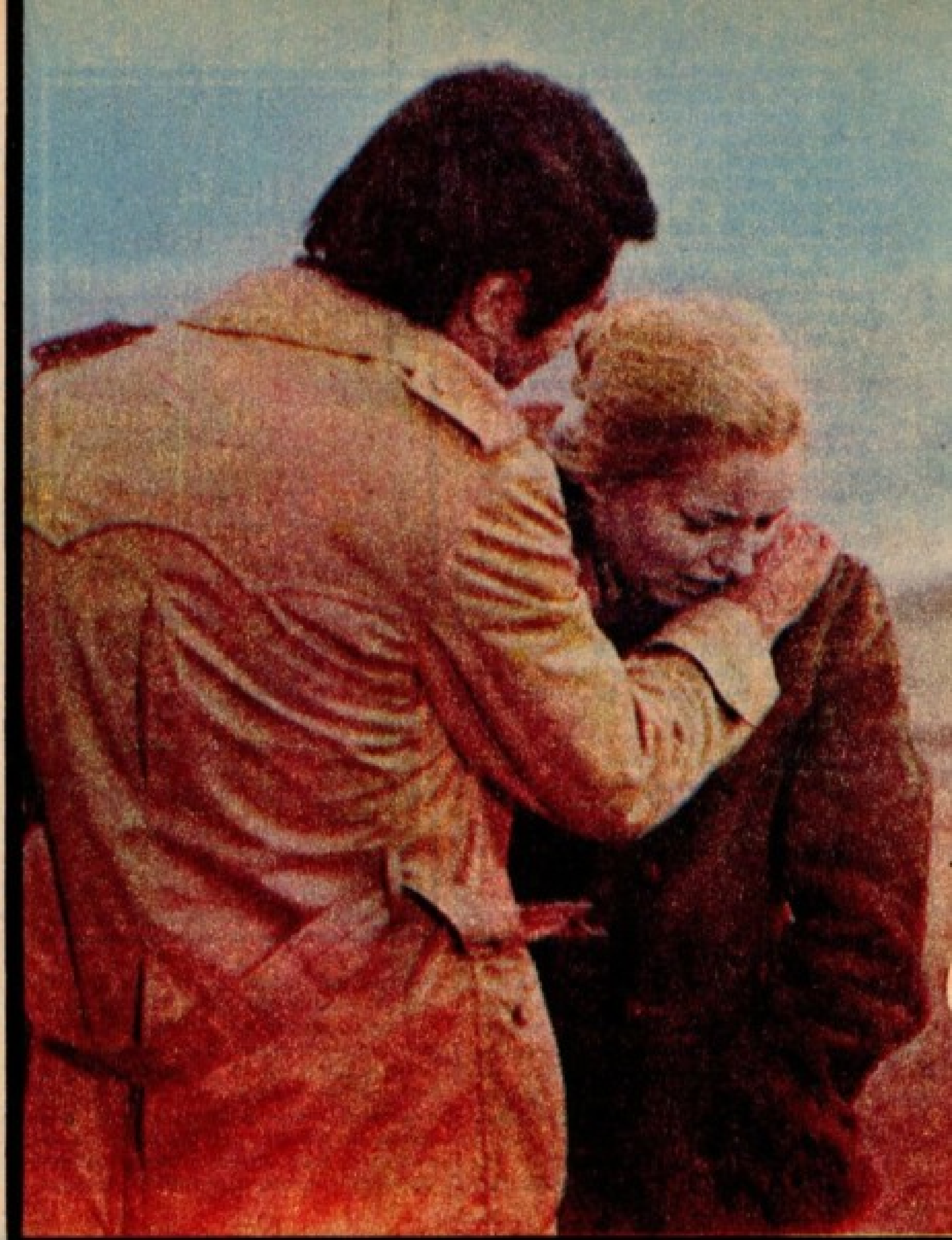
Mai există un fenomen interesant: din pricina acelui orgoliu de cuprindere de care vorbeam mai sus, numeroși autori ce vin cu scenarii dinspre literatură nu se limitează la o transcripție onestă a poveștii ca atare, ci introduc în diagrama **story**-ului, probabil pentru „blindarea" schemei dramaturgice sau pentru a aduce cu grăbire în actualitate sensuri „subterane" uitate de scriitor în adîncurile operei sale, o serie de episoade și personaje noi ce modifică sensibil, **à rebours**, fizionomia încetățenită a textului de la care s-a plecat: în „Vacanță tragică", de pildă, pescarii sadovenieni de la „Nada Florilor" discută despre Ion Nădejde și mișcarea de la „Contemporanul"! Asemenea grefe provoacă o irepresibilă senzație de neverosimil.

Cinematograful și literatura se pot nrăni cu aceleași nobile idealuri, dar nu-și pot substitui digestia.

Ioan GROȘAN

Saltimbanci **Elisabeta Bostan care repovestea cu succes** *Fram, ursul polar al lui Cezar Petrescu*

Între oglinzi paralele **— o răsfrîngere a prozei lui Camil Petrescu (regia: Mircea Veroiu)**



Raza lirică...

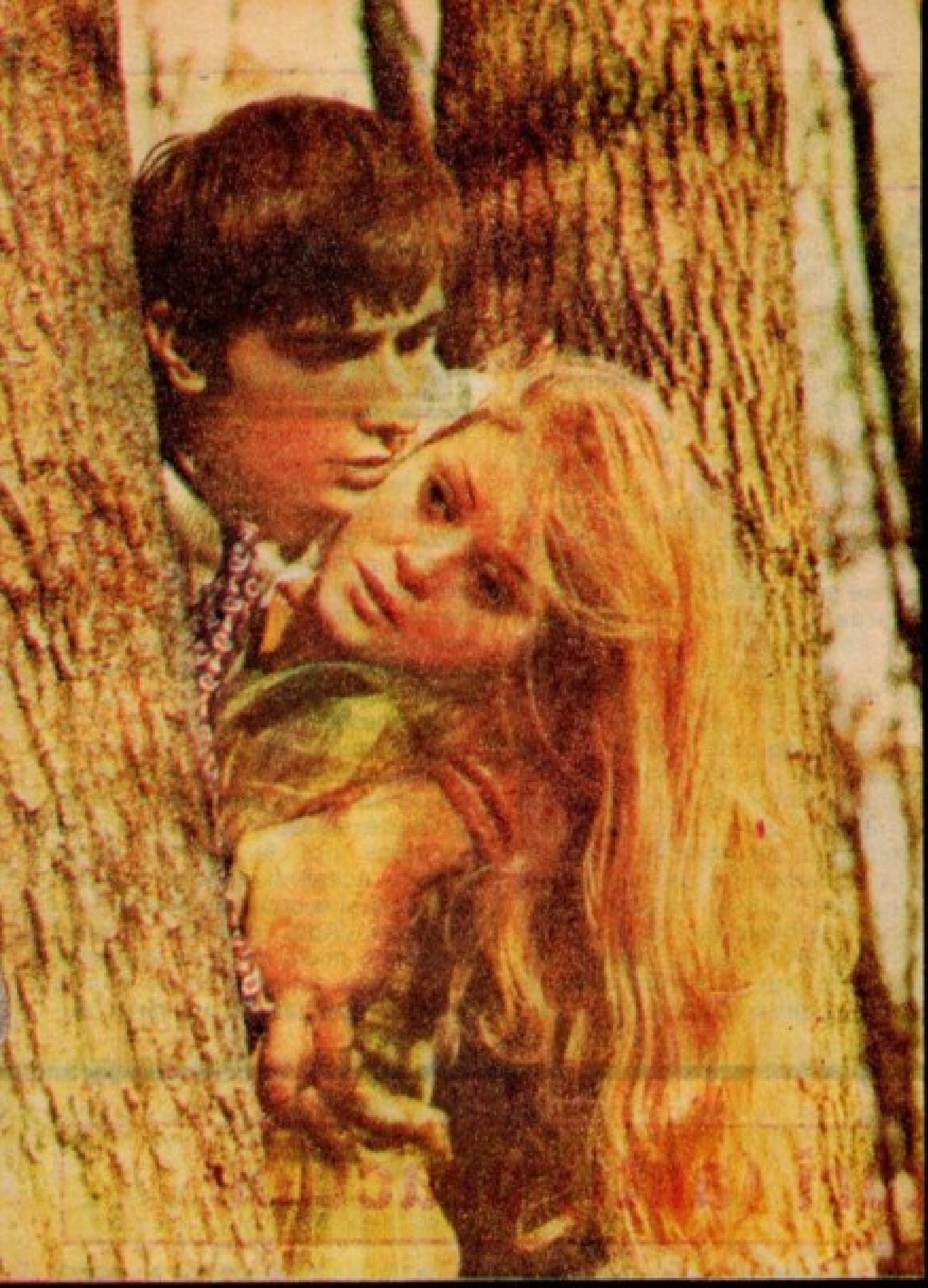
Cinematograful are atîtea modalități de a fi liric! Universul lui — ca și cel al poeziei — e nelimitat. Au demonstrat-o atîția poeți ai ecranului — de la Germaine Dulac la Dovjenko, Bo Widenberg, Kachyna...

Atunci de unde atîta convenționalitate, monotonie, stîngăcie în abordarea lirică pe peliculă? Să luăm cea mai frecventă manifestare pe pînză: dragostea. Dacă s-ar întocmi un top al clișeelor, un robot al exprimării sentimentelor în filmele noastre, prin declarații-tip, hîrjoane pe după piersici și sărutări-fondu?... Sigur că „te iubesc", „I love you", „Je t'aime", „Seretlek", „Ia liubliu tebia", „Ti amo" și așa mai departe, se cam rostesc, la toate meridianele cinematografice, cu fața la aparat, or la aleasa inimii. Există și cazuri cînd telefonul ține loc de confident, dar schema rămîne neclintită — tot prim-plan de ochi sfioși, tot detaliu pe mîna ce tremură și vocea gîtuită. Să fie asta singura modalitate de-a transmite sălii fiorul unei inimi incendiate? Singura nu, dar cea mai la îndemînă, sigur. Au apărut, e drept, și cîteva inovații în materie. Să zicem banda magnetică înregistrînd vocea Lui ce nu îndrăznește să se mărturisească direct și atunci, mai cu o floare, mai cu un „mag" ghiața se sparge. Mîndra înțelege și aleargă să-i împărtășească sentimentele într-un parc cu sălcii ori pe scena unui festival- estival- muzical. Aluziile sînt la vedere, clișeul instalat, pleonasmul — la el acasă: ceea ce spune șlagărul pe note și în rimă, repetă prim-planul cu gene zbătîndu-se fecioreinic. Și cînd te gîndești că aleanul inimii s-ar putea urmări în film pe atîtea cărări mai puțin bătătorite...

O fată stă la fereastra unei cabane și așteaptă. Nu știe nici ea bine ce, aparatul se plimbă visător peste piscuri înzăpezite; o pasăre se rotește lin, ochii azurii o urmăresc fără s-o vadă... Mai e nevoie de cuvinte ca să înțelegi dorul de dragoste, nu de cineva anume? **Aripi de zăpadă** de Adrian Petringenaru și Constantin Chiriță. Aripile adolescenței se deschid temerare, pe un cer cu deltaplane plutind albe ca visul, simbol întregit de un poetic motiv muzical. Inefalabilul unui sentiment se poate concretiza — iată — și prin cîteva rotiri-planări de aparat și printr-un flux liric de inspirată melodicitate.

Într-o cameră, în penumbră, radioul aprins aruncă picuri de lumină pe perete. Se transmite un concert de pian. Mozart. Copilul nu știe ce e, dar ascultă vrăjit. Cînd se termină, se strînge tandru lîngă mama. „Ce frumoasă e muzica asta! *Parfumată!*" Kinestezie. Simbolism. „Parfumuri, sunete, culori"... Prospețimea impresiei. Tensiunea lirică tradusă într-o singură frază cuprinzînd atmosfera serii, starea de grație a muzicii, sensibilitatea copilului. Cîți cineaști ar fi găsit cheia lirică a momentului pe care stricta realitate mi-a oferit-o cu ani în urmă, nesperat model pentru o virtuală secvență filmică? „Nu este orice lucru susceptibil și de o definiție lirică?, se întreba poetul. Și tot el: „Valsul este dorul mării de a săruta țărmul!" (Blaga). Cum să traduci metafora pe pînză într-un șir de imagini?

Un cine-poet ca Gopo reușește, într-o poveste fantastică, să sugereze esența filozofică a unui dor. Un tînăr născut pe o planetă visează pămîntul de pe



sau hîrjoana?

Într-o literatură care a dat „Miorița" și „Luceafărul", poezia ecranului e prea des ilustrată doar cu floricele pe cîmpii

care venise cîndva tatăl său. Pleacă să-l caute într-o navelă de sticlă ce se oprește lîngă țărmul mării. Nu vede încă pămîntul, dar îl presimte. Întinde mîna după el, ca un îndrăgostit ce vrea să pipăie conturul chipului drag, dar nu-l poate atinge. Puritatea unei priviri (Georghe Mihăiță la vîrsta primei iubiri) și un sens dramatic-filosofic al motivului liric, — jocul iluziei cu realita-

tea, creează o secvență de antologică poezie a cinematografului românesc. Și o alta, la fel de inspirată, dintr-un film în întregime antologabil. Celebra scenă din **Pădurea spînzuraților**, cu Ana Szeleș rostuind cu gesturi solemne, de ritual casnic, prînzul condamnatului, într-o tăcere de dincolo de lume, iubirea țărăncii tradusă în grija pentru ca totul să fie rînduit cum trebuie, cu o liniște de sacerdoțiu ce pregătește marea trecere. Seninei balade, regizorul modern îi adaugă nota unei străfulgerări lucide. Un jungher de lumini sugerînd înțelegerea inevitabilului, ca un strigăt fără glas, precum visele-coșmar, săgetează ecranul. Și ochii femeii.

Într-un alt moment de referință al cinematografului național, **Dulos Anastasia trecea** (D.R. Popescu și Alexandru Tatos), Antigona modernă înfruntă teroarea și aprinde o lumînare la capul proscrisului. Nu fratele, nu iubitul, ci necunoscutul căzut în lupta împotriva aceleiași terori. Fratele nostru, al tuturor, omul ce-a îndrăznit, s-a opus, și-a învins lașitatea, a demonstrat că se poate. Cununa de flori și lumină pentru marea trecere e un simbol liric descins din mit, dar și un obicei al acestui pămînt generos. Și cîte asemenea resurse de poezie depășind pitorescul, mergînd spre esența umanității, stau deschise în fața cineaștilor. Una din ele, original exploatată de Mircea Moldovan în poemul cinematografic **Pintea:** copila de pe Iza dăruie năframa — chezășie a iubirii și credinței — haiducului fugărit de poteră. Fundal de noapte, focuri de tabără, arme, fundal de pe care se detașează, înaintînd ca în transă, unul spre celălalt — logodnicii. Cei ce se leagă pe viață și pe moarte... „N-am dreptul!" ar vrea să-i spună fetei, Pintea. Știi ce mă așteaptă"... „Nu pot trăi fără tine" rostesc doar ochii îndrăgostitei și numai din afara cadrului se aude șoptită, vocea inimii.

Dar exemplele sînt, din păcate, rare și le reluăm cînd facem bilanțul. E cu putință ca avînd la îndemînă o lirică — populară și cuită — care a dat „Miorița" și „Luceafărul", „Pasărea măiastră" și „Balada" lui Ciprian, filmul să rămînă la faza alfabetului florilor și al hîrjoanelor pe după sălcii? N-am nimic, dimpotrivă, cu sălciile, cu florile. Dar de ce numai și numai hîrjoane pe ecran? Mai cresc ele și metaforele, nu numai codanele...

Alice MĂNOIU

Comicul, la el acasă...
(Alexandru Arșinel în *Ca-n filme*, regia: Manole Marcus)

Visul lui Arhip

Arhip și odisea arhi — tipurilor

Arhip lucrează zi și noapte la un prototip, care, prin introducerea lui în producția de serie, va putea aduce întreprindérii economii însemnate. Inginerul șef se opune însă realizării prototipului, motivînd că trebuie acordată prioritate sarcinilor de plan. Tinerii din echipa lui Arhip susțin prototipul. Unul din ei scrie chiar un articol bine documentat la gazeta de perete. Contabilul șef, care este cumnat cu inginerul șef, se alătură acestuia în combaterea prototipului. Ședință. Toți cei prezenți — vreo cincizeci — își exprimă pe larg punctul de vedere. Se vorbește în prim plan, în plan general, în groplan și colorat (mai mult imaginea, mai puțin limbajul). În timpul ședinței, acasă la Arhip ce se întîmplă oare? Soția acestuia, exasperată de absența îndelungată a bărbatului de la căminul conjugal („S-a căsătorit cu uzina", gîndește ea, cu glas tare, în metafore), își ia copiii, un băiat și o fată, și pleacă la mama ei. În ședință (sîntem deci din nou la întreprindere), ia cuvîntul directorul, care demonstrează pe bază de cifre că se poate realiza și planul și prototipul. Secretarul comitetului de partid îl susține pe director. Oamenii pleacă de la ședință obosiți, dar mulțumiți. În drumul lor prin întreprindere, se văd multe mașini-unelte noi și moderne. Arhip merge pe străzile orașului. Se văd, în lumina viorie a amurgului (pelicula a ieșit însă din laborator foarte-foarte albastră...), blocurile de locuințe noi și zvelte. Arhip ajunge acasă și descoperă lipsa nevestei și a copiilor. Mai întîi nu înțelege. Apoi găsește o scrisoare pe masă, pe care o citește (cu vocea soției). Din ea află, o dată cu spectatorii, adevărul. Su-

(anti) sfaturi (anti) practice

E bine ca spectatorii să știe de la început cine, cînd și cum va soluționa toate problemele. Altfel, îi obligăm să urmărească întreaga desfășurare a filmului.

•

Dacă, prin cine știe ce împrejurare, un film nu are nici un conflict, nu e cazul să ne batem capul. Se poate și așa. În definitiv, filmele se inspiră din viață, iar viața nu se compune doar din conflicte.

•

Un film are trei părți componente: introducerea (expoziționea), dezvoltarea și deznodămîntul. Prima și ultima sînt obligatorii.

•

În general, e necesar ca fiecare element cinematografic (idee, gest, acțiune, text, subtext etc.) să se explice imediat. Dacă persistă un cît de mic semn de întrebare, spectatorii, în speranța că vor afla ceva, ar fi în stare să rămînă în sala de cinema pînă la sfîrșit.

•

Cu cît se vorbește mai mult într-un film, cu atît se vorbește mai puțin în sala de cinema. Care spectator ar fi bucuros să piardă, din cauza zgomo-

Nu le cerem cititorilor să găsească nici titlurile filmelor, nici numele regizorilor...

...nici cele ale actorilor — simpatici, înzestrați și, mai ales, sperăm ca montajul nostru să fie considerat...

ferá. De amăráciune, bea un pahar cu vin, maximum doua. A doua zi lucrează la prototip, dar e mohorît. Tovarășii de muncă sînt necăjiți. Arhip părăsește lucrul mai devreme. Își așteaptă copii în fața școlii. Pe poarta școlii ies pîlcuri-pîlcuri de elevi veseli și gălăgioși. Arhip își descoperă odraslele. Acestea îi sar în brațe. Ei își iubesc sincer tatăl. Dar acesta îi conduce pînă la mama lor, care locuiește acum la mama ei. El nu intră. Se întoarce, cu durerea în suflet, acasă. În acest timp, mama copiilor plînge în taină. Are oarecari remușcări. Prototipul e gata. Se face proba. Succes deplin. Arhip e felicitat de conducerea uzinei, conducerea centralei și conducerea ministerului. Arhip se află cu echipa lui în fața unei halbe de bere. Deși bea halba pînă la fund, Arhip rămîne treaz. Treaz va fi și în noaptea care urmează, căci, ajuns acasă, își găsește soția și copii, care s-au întors la el. Ea își exprimă părerea de rău ca nu l-a înțeles. El își exprimă bucuria că prototipul a reușit. O noapte de insomnie.

Visînd filmul de mai sus, Arhip adormi buștean. Și dormi timp de zece acte.

Dumitru SOLOMON

Doi actori care nu pot cădea sub nici un con de umbră (Eniko Szilagy și Costel Constantin, în *Santaj*, regia: Geo Saizescu)

tului din sală, o replică de tipul: „Eu atît am avut de spus"?

•

O poveste de dragoste se cuvine a fi înfățișată numai în partea ei de început (priviri, lirism, flori, alergări pe pajiști, eventual un sărut cast pe obraz...) și în partea ei finală (copii, nepoți, micul dejun, televizor, eventual un sărut cast pe frunte...).

•

Filmele de dragoste trebuie să surprindă toate frumusețile mediului înconjurător.

•

Dacă se filmează noaptea, e de preferat ca pe ecran să nu se vadă nimic.

În acest fel, spectatorii vor simți din ce în ce mai mult dorința legitimă de a se odihni.

•

Fiecare film ar trebui să se încheie cu un lung și consistent monolog, în așa fel încît spectatorii care au mai rămas în sală să plece cu învățăminte utile.

•

Să nu exagerăm cu momentele de haz în comedie. E ca și cum am vrea să atragem atenția cu tot dinadinsul că e vorba de comedie. Spectatorii trebuie să descopere singuri dacă o comedie e comedie sau nu.

Ideea de **suspans** e o prejudecată. Dovadă că termenul nici nu a putut fi tradus și se folosește ca atare.

•

Un film în care lucrurile se desfășoară în limitele normalului nu riscă să fie un film în care lucrurile de desfășoară în afara limitelor normalului.

•

•

Sfaturile utile de mai sus sînt absolut inutile. E ca și cum am bate la uși deschise.

D.S.

o șarjă amicală
la adresa monotoniei...

...care egalizează privirile,
abrogă expresivitățile, trăgînd
la o rîndea — stas sentimentele...

Așa începe și o *imposibilă iubire*... (Tora Vasilescu și Șerban Ionescu în filmul regizat de Constantin Vaeni)

Despre „vino-ncoa“ și „du-te-ncolo“

Un film e o Arcă a lui Noe. Toate perechile de sentimente ar trebui să le găsești acolo

Prin anii '20 funcționa un heptalog al aprecierii filmelor în raport cu gustul marelui public. El cuprindea următoarele puncte: 1) celebritatea vedetelor; 2) bugetul filmului; 3) **clou**-ul, adică noutatea; 4) atractivitatea poveștii; 5) frumusețea plastică; 6) publicitatea; 7) **appeal**-ul.

Stau și mă gîndesc cîte din aceste „porunci“ mai sînt valabile azi, în ceea ce privește filmul nostru, și ajung la următoarele concluzii: 1) vedetele sînt și nu sînt hotărîtoare pentru succes, căci am avut recent un film interpretat de studenți și de neprofesioniști care a bătut la încasări genericele căptușite cu ași ai celebrității; 2) bugetul interesează, bineînțeles că interesează pe toți, inclusiv pe contabili plătiți pentru asta; 3) **clou**-ul, noutatea: oarecum da! (însă depinde cine și ce înțelege prin asta); 4) povestea atractivă? da și nu (da, în sensul că prefer să fiu atras de un subiect, dar nu, în sensul că alteori prefer să văd un regizor bun scoțîndu-și capul pe deasupra vălurelelor unuia vechi și liniștit); 5) frumusețea plastică: oarecum, da (iarăși cu precizarea că unii înțeleg prin ea un peisaj frumos, cu munți, pomi înfloriți și lacuri poleite de lună, în timp ce alții înțeleg măiestria operatorului); 6) publicitate: nu mai interesează (de altfel nici nu se mai face). Ea a fost înlocuită prin reclama (zvonul, buhul) de sorginte orală; 7) **appeal**-ul: cuvîntul imponderabil și intraductibil (cel mult s-ar traduce prin „vino-ncoa“) e atît de vast încît funcționează în toate epocile, fără deosebire de meridian și orînduire socială. Cred că el le include pe toate cele dinainte și cred că **appeal**-ul e principalul mag-

net al unui film, stafida din rețeta cozonacului de succes.

Așadar, **appeal**-ul. **Appeal**-ul filmelor noastre înseamnă franchețe și adevăr, adevăr și naturalețe, naturalețe și lealitate, lealitate și farmec, farmec și credibilitate, credibilitate și tandrețe, tandrețe și sinceritate, sinceritate și dramatism, dramatism și omenie, omenie și dragoste, dragoste și... oh, oh și cîte altele pe care nu le mai spun...

...Atîtea chemări atitea fragede „vino-ncoa"-uri care s-ar declina tot atît de bine, și chiar mult mai bine, prin negația lor; **appeal**-ul filmului nostru înseamnă: a nu păcăli și a nu spune neadevăruri, a nu spune neadevăruri și a nu fi nenatural, a nu fi nenatural și a nu trăda pe spectator, a nu trăda pe spectator și a nu fi pisălog, a nu fi pisălog și a nu forța incredibilul, a nu forța incredibilul și a nu fi rigid, a nu fi rigid și a nu abuza de încredere, a nu abuza de încredere și a nu falsifica efortul uman, a nu falsifica efortul uman și a nu fi morocănos, a nu fi morocănos și a nu înșela iubirea omului care plătește bilet, a nu înșela iubirea omului care plătește bilet și... oh, oh și cîte altele pe care nu le mai spun.

Dacă toate acestea ar exista, aș face cu bucurie coadă, la minus zece grade, pe bulevard, între Scala și biserica Italiană, sau chiar între Scala și Intercontinental, ca să prind un loc, fie el și în rîndul întîi. Dar de cînd n-am avut asemenea bucurii! Căci, parafrazînd un mare coleg al nostru, „ca să faci film întreg, atîtea sînt necesare"...

Romulus RUSAN

Artista, dolarii, ardelenii, **toate bune, da' cu osebire succesul!**
(Rodica Tăpălagă și Mircea Albulescu)

Încîntătoarea spontaneitate

Am regăsit din întîmplare, dar cu bucurie, o veche tradiție a Studioului „Alexandru Sahia": filmul „cine-verité", cinematograful-adevăr. Din cînd în cînd articole bine informate ale unor teoreticieni străini ne aduc la cunoștință că formula — propusă întîia oară de Dziga Vertov și reluată, după război, cu frenezie de o pleiadă de documentariști, printre care Paul Rotha sau Jean Rouch au dat opere de artă — a căzut în uitare, e lovită de desuetudine. Și iar apare cîte un practician inventiv care o scoate din uitare, îi oblojește traumatismul cauzat de desuetudine și-i demonstrează viabilitatea. Acum o fac, la noi, vreo cîțiva oameni dexteri — de pildă Paula și Doru Segal — iar foarte recent ne-a propus surpriza unui film inteligent și savuros, tînărul Anghel Mora. Pelicula pe care a creat-o, ca scenarist și regizor, **Eu merg, tu mergi, el... aleargă** pornește de la gestul curajos al unor oameni de a treia vîrstă de a alerga pentru a-și menține sănătatea și vioiciunea. De aici se trece la jogging, practicat de semeni de toate vîrstele. Dar cineastul nu dorește să înregistreze gesturi și performanțe. El vrea să afle **motive**. De ce alergați? Cum ați luat decizia de a...? Care sînt rațiunile acestei frumoase porniri fără opriri?

Aici însă observă, cu surprindere, că, de pe margini, se cîrîie ironia. Asistența, într-o placiditate adversă, zeflemisește. În ce-i privește pe alergători, unii oferă, binvoitori, explicații, alții nu, iar vreo cîțiva refuză și chiar cu violență. Intrăm deci într-o zonă misterioasă, în care fugitivii trebuie pîndiți, opriți cu stratageme, proptiți în fața aparatului și convinși să vorbească în microfon. Pătruns în această zonă, regizorul se dezlipește de ființa lui scenaristă și filmează în direct propria-i tentativă de a face film-adevăr. Spontaneitatea devine încîntătoare, umorul subtil și priceperea de a fi sincer (căci și sinceritatea cere aici iscusință) cuceritoare. Am impresia chiar că unul din intervievați, om hotărît și căpățînos, lovește cu pumnul în aparat, producînd un fulger alb — imagine, în anul 1985, adică spre sfîrșitul mileniului doi, pe cît de hazoasă, pe atît de cutremurătoare.

Îl reținusem pînă acum pe Anghel Mora ca pe un talentat autor de scenarii în filmul de ficțiune. Cu documentarul lui atît de inventiv și spritual, el arată a fi și regizor în toată puterea cuvîntului.

Valentin SILVESTRU

A fost prietenul

Fiecare rol conduce actorul spre o nouă experiență nu numai profesională, dar și umană. Fiecare personaj înseamnă, pentru actor, o șansă de cunoaștere în plus, o deschidere de orizont spre alt univers spiritual.

Se poate vorbi despre personaje care îmbogățesc lumea de idei și de sentimente a actorului? Dacă da, care au fost acele personaje... prietene?

Răspund 20 dintre actorii noștri cei mai iubiți.

Testul unui rol bun? Dacă îți pune foarte multe întrebări

Rolurile sînt trecătoare prin viața actorului. Există viața ta și viața rolului sau viața pe care i-o dărui tu, din ființa ta. Uneori, foarte rar, apar în drumul tău plin de sinuozități roluri adevărate pe care simți că poți să le iubești de la început. Ele ajung să-ți tulbure existența, să-ți obsedeze nopțile, să te devoreze prin noianul de întrebări pe care ți le pui din dorința de contopire intimă cu acea ființă nouă care începe să se zămislească. Cîteodată, acest fenomen seamănă cu acele clipe minunate cînd urmărești în tine mișcările copilului pe care-l porți... Orice copil vine pe lume greu, dar fericirea pe care o simți este inegalabilă...

Cînd se naște, din frămîntările tale, din tensiunea ta lăuntrică, rolul, cu viața lui, începi să te întrebi, cu emoție, dacă va avea calitățile pe care le-ai visat și defectele inerente. Uneori, te legi de această viață născută din ficțiunea ta ca și de un prieten drag, apropiat. Dar viața unui rol e scurtă și despărțirea de el, dureroasă. Se rupe ceva din tine. Știi că la sfîrșitul filmărilor, totul s-a terminat. Ți-e greu să te dezbraci de costum, să uiți preocupările personajului tău, gîndurile, sentimentele, meandrele sale sufletești. În fața ochilor tăi va apare celuloidul peliculei, proiecția, filmul, apoi așteptarea plină de teamă și emoție a reacției spectatorului, pentru că, de fapt, lui îi dăruiești rodul trudei tale. Cînd el te acceptă înseamnă că mai rămîne ceva, nu doar o amintire...

La premiera filmului **Regăsire**, în sală se afla, la fel de emoționată ca și mine, ființa a cărei existență am încercat s-o întruchipez în film. Durerea ei, autentică, devenise pentru atîta vreme și durerea mea. Acum, nu mai purta decît un nume fictiv: Silvia Burada. Pentru mine, a fost o perioadă dragă.

...Dar a fost...

Violeta ANDREI

Personajul? „Un nume fictiv, pentru o biografie adevărată". (Violeta Andrei)

Cu Agatha am „în comun" doar profesia de actriță

În această lungă și dulce toamnă ne aflam, în plină filmare, la **Cules de turcoaze** și băteam coclaurile ca să fixăm, pe pelicula noastră „Azo-Mureș", ultimele raze aurii ce scaldă galbenele frunze...

Iată-ne iarăși în iureșul plecărilor și sosirilor, făcînd din noapte zi, trezind „tîrgurile" cu zgomotul grupului electrogen atotputernic în lumini, în spatele căruia se îmbulzește întotdeauna mulțimea de curioși, iubitori ai actorilor noștri și ai filmelor noastre și care, zgribuliți în răcoarea nopții, pindesc magicul cuvînt: „Motor!".

Într-adevăr, după pregătiri și reluări (cine crede că un film se face ușor, să vină să asiste la o filmare) Szoby Cseh sare, de-adevăratelea de pe acoperișul înalt al frumosului teatru de provincie, Florin Piersic escaladează zidurile, ca un cascador — deși e după două călătorii cu trenul și un spectacol jucat în aceiași seară — iar Agatha așteaptă, în holul aceluiași teatru, demnă și țeapănă, într-un curent magnific cum numai noi, cu cabiurile noastre care nu lasă să se mai închidă nici o ușă, putem realiza, să lasă, cu un aer triumfător, aruncînd o privire zdrobitoare spre dușmanul de cinci serii, Mărgelatu, prins în capcană de oamenii ei...

„Călătoresc cu Agatha și în *Colierul de turcoaze*"... (Marga Barbu în *Misterele Bucureștilor* de Doru Năstase, pe un scenariu de Eugen Barbu)

meu?

Așa ne prind zorile cîteva nopți de-a rîndul — căci ne mai trebuie ba una, ba alta, iar cînd totul pare să fie bine începe ploaia, mă rog, ca la filmare — și, ca să spun drept, nu m-am plictisit încă de răutăcioasa Agatha, pentru că mereu pune la cale alte „machiaverlicuri" ca să-i înfunde pe cei din jurul ei. Desigur, într-un serial nu prea poți să schimbi personajul ca apariție — iar mie tocmai lucrul ăsta îmi place cel mai mult în meseria noastră — dar, dacă stau să mă gîndesc un pic, am avut și această satisfacție în **Misterele Bucureștilor**, în care puțini m-au recunoscut... Continui, așadar, călătoria mea în aceiași caleașcă cu Agatha spre timpul înapoi, cunoscîndu-i deacum întunecata față, încercînd să mi-o apropii chiar cînd nu o aprob, ca să nu o trădez, deși, la drept vorbind, noi nu avem cu adevărat în comun decît un singur lucru: meseria de actriță. Aici, da, aici ne înțelegem și, cine știe?, poate că atît de bine, încît nu ar fi de mirare ca între noi să înceapă chiar o prietenie...

Marga BARBU

M-am înțeles foarte bine cu Isoscel, deși nu semănăm...

Deși n-a fost un rol de mare întindere mi-a dat o satisfacție mare — mă refer la simpatia publicului. Madame Isoscel, din **Declarație de dragoste** profesoara de matematică, severă, nu admite compromisuri, este mai clasică în părerile despre relațiile între elevi și între elev și profesor, este aspră, etc., etc., etc... dar nu rea. Eu, i-am găsit circumstanțe atenuante. Probabil că a suferit, în decursul anilor, o deziluzie în dragoste, poate prezența unei persoane față de care i s-a impus un anume fel de a se comporta, poate părinți prea severi... Eu știu că nu e căsătorită. Oare de ce? Vedeți? Tot felul de detalii care au dus la acest personaj, așa cum a fost el în film.

M-am gîndit că aș fi putut să-i arăt și alte laturi ale sufletului, dacă prezența ei în film ar fi fost mai substanțială. Corjos și scenaristul George Sovu mi-au dezvăluit însă că se scrie scenariul pentru seria a doua care se va intitula **Iubirile lui Socrate** în care Madame Isoscel va avea rolul principal, deci vom vedea și alte laturi ale acestui personaj.

Mi-a fost dragă Isoscel. Deîatfel, mi-a fost prietenă, ca să zic așa, am înțeles-o — deși caracterul ei era total contrar firii mele dezinvolte, vesele, tonice — dar sigur că pe prieteni trebuie să-i admiți așa cum sînt. Am respectat-o, pentru că este ordonată, dorește ca elevii să aibă o conduită din cele mai frumoase, e o femeie serioasă, poate prea exagerată, dar v-am dezvăluit de ce... Mă gîndesc că, cine știe?, poate a vrut să urmeze altă facultate, dar n-a putut sau nu a fost lăsată sau, poate, a avut doar talent la matematică, dar firea ei a obligat-o să devină atît de dură în raporturile ei cu elevii și profesorii sau, mai știi? îndrăgostită în taină de Socrate, la vîrsta ei, a înțeles că nu e normal și asta a amărît-o și asprit-o (că, să știți, se mai întîmplă și așa în viață).

Eu însă am iubit-o pe Isoscel, prietena mea din film, și am admis-o așa cum e pentru că, dincolo de toate, are foarte multe calități omenești.

Tamara BUCIUCEANU-BOTEZ

Aspră profesoara Isoscel, dar are și „părțile ei"... (Tamara Buciuceanu-Botez în *Declarație de dragoste* de Nicolae Corjos. Scenariul: George Sovu)

O știam puternică, am descoperit-o vulnerabilă

Pentru public, un film, învăluit în parfum de epocă, într-o viziune plină de umor aparte și cald ironică, în fine, un **Mitică Popescu** mai altfel decît pînă acum, iar pentru mine un rol, al Georgetei Demetriade, mai altfel, ce-i drept, decît tot ce am realizat în film. Rol aproape sufletului meu pentru ce a însemnat el în existența mea artistică, dar și pentru întîlnirea pe care mi-a prilejuit-o cu regizorul Manole Marcus și întreaga sa echipă de profesioniști, întîlnire care mi-a întărit convingerea în importanța pe care un astfel de regizor o poate avea în formarea personalității unui tînăr actor.

Imaginii pe care mi-o formasem despre personaj, a femeii puternice datorită poziției sociale, i s-a opus sugestia unei alte tipologii, a femeii vulnerabile și de nealterată delicatețe. Cît de emoționant a fost s-o întruchipez astfel! Iar pe de altă parte, cît de nouă și captivantă s-a dovedit experiența trecerii personajului prin modalitatea interpretativă a cinematografului mut, în maniera căruia au fost executate cîteva secvențe din film, ca proiecții ale imaginației eroului principal.

Nu știu dacă publicul de toate vîrstele a gustat noua dimensiune a temei cunoscute, nu știu dacă pentru toți spectatorii personajul meu a intrat în conul de lumină al unei noi înțelegeri, dar știu că drumul meu a fost pasionant iar străbaterea lui vie și dragă amintirii mele.

Micaela CARACAS

Un personaj în conul de lumină a unei noi înțelegeri (Micaela Caracaș în *Mitică Popescu* de Manole Marcus)

Ele uită ceea ce noi nu uităm

Între primul rol de film și ultimul este o distanță ca între primul prieten din școala primară și colegul de serviciu cu care îți dai bună ziua în lift sau îți bei cafeaua în pauza de dimineață.

Aș vorbi despre primul meu rol în film cu nostalgia cu care v-aș povesti

Afecțiune, înțelegere și căldură (Ioana Crăciunescu și Ștefan Iordache în *Ediție specială* de Mircea Daneliuc)

despre prietenii mei din copilărie, Dimi, Silviu, Antonio, Mara, Roki, Cătălina — făceam liniuțe și bastonașe, cot la cot, învățam litere și numere, formam cuvinte, aflam noțiuni, aveam ore de caligrafie și compunere, jucam în recreații „pîinile" și „țările", „uliul și porumbeii".

Adalgiza Stăncescu a fost colega mea de bancă în clasa I-a a cinematografiei — clasa în care dacă am fi rămas repetente nu ne mai trecea nimeni prin nici un film!

Ada, fata cu fileu pe cap și uimire în ochi, nedumerirea ei și a mea în fața noțiunilor: prim-plan, travelling, amorsă, felul în care ne tremurau la amîndouă genunchii cînd eram „scoase la tablă", puse în cadru cu lumina în ochi — puse să ne întrecem în științe cu „un elev de la clase mai mari" Ștefan Iordache — partener. În ce „instituție înspăimîntătoare" intrasem...! Tremuram de frig și de frică amîndouă — una lîngă alta, de aceeași vîrstă, dar fiecare trăind în alt timp, de cîte ori se deschidea catalogul pe care era scris cu litere mari **Ediție Specială.** Cîtă bîlbîială și cîtă emoție în fața fiecărui cuvînt, cîtă muncă și cîte nopți nedormite pînă la notele care aveau să fie date în gînd sau în scris de cronicari, oameni de teatru, familie, prieteni, spectatori.

Țin minte că prima și singura dată cînd am rămas corigentă la o materie, am fost atît de îngrozită încît m-am gîndit, de rușine, să mă sinucid. Nici nu cutez să mă gîndesc ce m-aș fi făcut dacă primul rol nu îmi reușea... Eu nu cred că sînt talentată! Eu cred că mie îmi este atît de frică și de rușine să fac un lucru „prost" sau „rău", încît mi se adună toată disperarea în ochi... și aici am noroc! Ochii țin cu mine! Sau cu ea, cu ele, cu personajele.

Dar „prietenii din copilărie", ca și rolurile, sînt cei cu care te vezi cei mai rar, cei cu care nu îți mai rămîne nimic comun decît copilăria și inocența de atunci.

Înțeleg prin prietenie un schimb reciproc de afecțiune, încredere, dăruire, înțelegere chiar și o anume căldură și tandrețe... Rolurile nu sînt prietenii noștri — ele sînt niște ființe egoiste, îți iau tot ce pot și cînd nu mai au nevoie de tine se refugiază impasibile în imperiul lor de celuloid, își trăiesc viața lor personală trasă pe role, rămîn cu o vîrstă intangibilă, în timp ce tu „o iei pe cocîauri".

O rochiță în carouri și un fileu pe cap, caraghioasă în sinceritatea și candoarea ei, micuța croitoreasă dintr-o casă cu curte într-un cartier mărginaș al Bucureștiului, agățîndu-și iluziile ca scamele de stofa costumului maroniu pe care-l purta Ștefan Iordache (Matei)... Filmam pe frig și mi-era cald. Alergam de-mi simțeam ficatul în gît, pe dealuri înghețate, decembrie, ianuarie, februarie, mai mult dezbrăcată, hăituită de avioane și țipînd: Mateeeei, Mateeeei, și mi se părea totul bine, frumos, cald! Adalgiza devenise „prietenul meu din copilărie"! Cel cu care m-aș fi făcut frate în mare taină, ascunzînd tăietura de la încheietura mîini și promițîndu-ne să nu ne despărțim niciodată... Dar „rolurile" uită ceea ce noi nu uităm! Ele nici măcar nu te mai anunță cînd vin la cinematograful de lîngă casa ta — și asta o afli de la femeia de la pîine sau de la cizmar — ele nu fac decît de departe să-ți însoțească singurătatea. Ele nu te mai văd și nu te mai aud, ele te poartă în ele ca într-un prizonierat. Cînd nu mă simt prea bine printre case și străzi, oameni și instituții, îmi vine să strig ființele astea, toate la timpul lor promițătoare: Adalgiza, Ada, Ana, Ani, Ana, Sița, Mara, Marie-Jeana, aici mi-e greu să mă mișc, am gesturi frînte, rîd crispat, se simte efortul, ies din cadru, n-am repetat încă de-ajuns, n-am fost bine aleasă în rol, nu mă simt în largul meu, ceva fals, distonez în real, luați-mă în lumea voastră de celuloid, distribuiți-mă în altă viață! Motor!

Ioana CRĂCIUNESCU

Nu am jucat un toboșar. Am fost chiar toboșarul

Încerc sentimentul ciudat pe care probabil că-l are un tată cu douăzeci de copii, silit brusc să aleagă pe unul dintre ei și să jure că-l iubește cel mai mult.

Copiii despre care vorbesc sînt rolurile mele din filme și închipuindu-mi că încep prin a-l arăta pe primul născut, îmi amintesc de cei care eram acum cincisprezece ani, cînd m-am dus cu autobuzul la Roșia Montana, lîngă minele de aur și după o oră eram deja îmbrăcat în toboșar, aveam o gazdă grasă care-mi da și de mîncare și din acea clipă n-am mai fost altcineva, m-am îmbrăcat numai în hainele acelea, am colindat munții și tăurile, am mîncat fragi și nu m-am gîndit la nimic, așteptînd să se nască din mine personajul acela pe care l-am iubit ca pe un prieten, dar asta mai tîrziu, căci în zilele acelea eram eu însumi care aproape întîmplător vorbeam cu Dan Pița (el pe atunci era prietenul meu, nu regizorul meu) și după ce-mi povestea nu știu ce, aproape că știam a doua zi cum să merg și ce să fac.

După cîteva săptămîni a trebuit să mă despart de prietenul meu, toboșarul, să-i rad barba și să-l spăl într-o cameră de hotel la Sibiu, dar n-am să-l uit niciodată. Sigur că din cele ce tot povestesc ne-am ales cu minunatul film **Nunta de piatră**, în care eu am fost toboșarul. Nu știu să spun nimic despre el, despre caracterul sau temperamentul lui și nici n-am nevoie, că-l simt și-l înțeleg, îi știu mirosul hainelor și zgomotul pașilor.

Și uneori mi-e dor de el, mai ales cînd alergînd de colo-colo și lovindu-mă de stîlpii prostioarelor noastre colorate, mi-e dor de prietenul meu curat și naiv care a trăit cu adevărat în acele săptămîni.

Mircea DIACONU

„Ce să spun despre el? L-am simțit. L-am înțeles"... (Mircea Diaconu în *Nunta de piatră* de Dan Pița și Mircea Veroiu)

„Mi-am iubit toate fetele mele cuminți, drăgălașe și firești"... (Catrinel Dumitrescu în *Căsătorie cu repetiție* de Virgil Calotescu. Scenariul: Francisc Munteanu)

Îmi aștept... „piatra de încercare"

Motto:
„Prietenii noștri nu sînt prietenii noștri ci ai copilăriei ce dăinuie în noi prin toate vîrstele"
Lucian Blaga

Ca să-mi aleg un personaj prieten și să vorbesc despre el ar trebui să fac o succintă, nepărtinitoare evidență cronologică, valorică, sentimentală. Îmi aduc mîna stîngă la tîmplă, acolo unde mintea se întîlnește cu inima și, cu detașare și luciditate, privesc înapoi și văd personajele mele adunîndu-se într-o imagine unică — unică sau unilaterală — și simt în suflet ceva din amăreala unei sărutări pe care n-ai putut s-o dai niciodată... Mi-am iubit toate fetele mele cuminți, modeste, răbdătoare, drăgălașe și firești — s-au strecurat printre ele și două personaje din două ecranizări — o telefonistă din provincie ce fuge în capitală să se facă artistă, o nevastă tînără și nemulțumită, o fată comică ce vrea, cu orice preț, buletin de București și pe care o dragoste o va potoli, în fine, în seria a doua, **Căsătorie cu repetiție.** Le-am iubit, la vremea lor, pe toate și nu pot să ignor, nici să anulez tot ce am făcut mai puțin bine sau mai... aproape bine.

Dar nu despre asta e vorba. Știu, sau am învățat, că un prieten adevărat nu e cel comod, care te cocolește, te admiră și te laudă, ci acela care te ajută să dai la iveală și ce e bun și ce e rău în tine. De aceea — și de multe altele — îmi visez un personaj prieten și dușman în același timp și în sensul cel bun, adică al luptei cu tine, cu limitele tale și ale altora, un personaj pe care să-l iubesc și să-l urăsc cu aceeași intensitate, care să mă oblige, să-mi pună probleme adevărate. Un personaj prieten, pentru care să fiu puternică pentru că el este puternic.

Spunea cineva că din ciocnirea a două pietre nu se naște o piatră ci o scînteie. Știu că nu depinde numai de mine. Drept care, nu divaghez, nu mă lamentez și nu dispar...

Stau acum cu mîna stîngă la tîmplă, acolo unde mintea se întîlnește cu inima și îmi visez, și îmi aștept... o piatră de încercare...

Catrinei DUMITRESCU

Te atașezi întotdeauna de un rol bun

Întrebat fiind actorul despre rolul preferat, răspunde, îndeobște: „cel ce urmează". Lucrul mi se pare firesc, ținînd seama de relația interpret-rol, caracterizată, în esență, prin atașament. Or, dacă în viață noutatea „afectivă" este dominantă, de ce nu ar fi la fel în dialogul interpret-rol?!

La fel de adevărat este însă că, de multe ori, nostalgia unor momente trăite mai demult depășește intensitatea trăirilor prezente — de aceea ni se întîmplă să păstrăm prezent în noi un rol pe care l-am consumat cu ani în urmă. Și dacă acest lucru se datorează și climatului de lucru în care l-ai realizat și prietenilor din echipă cu care ai convietuit, „responsabilitatea" principală o poartă tot el, rolul, prin calitățile lui care te-au atras atunci și după care tînjești acum.

Așadar, Victor Mirea, trebuie să-ți spun deschis că prietenia ce ne-a legat în 1983, în timpul filmărilor la **Secretul lui Bachus,** nu a dispărut și asta nu pentru că ni se pregătește o nouă întîlnire, ci prin ceea ce mi-ai oferit și propus, prin calitățile tale integrate perfect într-o psihologie adevărată. Curajul tău, încăpățînarea ta în lupta cu minciuna, obsesia adevărului, a demnității și a cinstei, incoruptibilitatea ta fac din tine un prieten plin de calități. Dar „tot ce-i mult, uneori strică". Și atunci, mi-am asumat eu sarcina ca, în numele prieteniei ce ți-o port, să te fac credibil, ca, în numele adevărului, pentru care militezi, să te fac adevărat, să fii „erou", dar om, să ai și tu probleme, greutăți, ce te vor apropia de cei cărora li te adresezi. Și dacă pe stradă am fost strigat cu numele tău, „Mirea!", înseamnă că prietenia noastră a fost adevărată.

Dar vreau să-ți spun, cu toată sinceritatea, că sînt o fire sociabilă, dornic de cît mai multe prietenii care să-mi satisfacă foamea de lucru, în dialog cu adevărul. Cu cît vom fi mai multe personaje-prieteni, cu atît va fi mai fructuoasă meseria noastră.

„Mirea"! Sau cînd un actor este strigat pe stradă cu numele din film (Emil Hossu, protagonist în *Secretul lui Bachus*, scris de Titus Popovici și regizat de Geo Saizescu)

...Așa că, dragă Victor, te aștept din nou!

Emil HOSSU

O „necunoscută" care m-a ajutat s-o... cunosc

M-am urcat pe scenă timid — mă emoționează întotdeauna premierele — și nu știam cum să-mi opresc tre-

→

Un personaj din viața. Nu din... plastic Rada Istrate în *Vară scurtă* de Tereza Barta)

murul picioarelor și zgomotul inimii în urechi. Am privit apoi sala, fără să mă mai rușinez de emoțiile mele, încercînd să disting chipurile celor care aplaudau distribuția: multă lume cunoscută și mult tineret studios.

Undeva, în primele rînduri, Andrei, băiatul meu, flutura o margaretă în semn de protest față de protocolul care ne separa.

Cînd lumina s-a stins, am rămas lipită de perete într-un colț de sală, încercînd să surprind reacții și, eventual gînduri scăpate în cuvînt. Dar filmul „m-a prins" — pentru a nu știu cîta oară...

...și, cînd am auzit aplauzele, un ropot precum căderea apei într-o cascadă, m-am trezit, în plină secvență alergînd, de-a lungul unui drum pustiu, cu ochii și sufletul îngroziți de spaima „crimei" ce se săvîrșise

Cum? Aplauze? Pentru mine?

Cunoașteți sentimentul ce inundă actorul în astfel de momente? o asemenea răsplată, un astfel de dar tăinuit de suflet — căci nu-i poți spune „neașteptat" — m-a făcut să simt că e primăvară și înflorește copacul din mine. „Necunoscuta" din **Vară scurtă** al Terezei Barta convinsese!

Aș fi vrut ca Tereza să fie lîngă mine, să ne strîngem mîinile în întuneric, dar ni le-am strîns mai tîrziu și ne-am legat pentru totdeauna prin acest strop de adevăr

.....

„Mama, cine era femeia din film care semăna cu tine?" — m-a întrebat Andrei în timp ce ne întorceam acasă. Necunoscuta? O prietenă a mea'...

Rada ISTRATE

Roata inimii lui Horea...

Cîtă noblețe și generozitate datoare de bucurii neomenești, asemănătoare aproape cu femeia ce procreează, este ființa actoricească!

O sumedenie de portrete închipuite și, mai apoi, materializate în contururi plastice de albia timpului, întreține forța de supraviețuire a acestui histrion — nu odată ridicul și anacronic — care este actorul. Se hrănește cu vise în pragul tinereții și trăiește din ele în cel al bătrîneții — pentru că ce altceva sînt toate rolurile făcute sau nefăcute de el în cursa unei existențe oricum foarte scurte, pentru olimpiana lui ambiție?

Un imaculat de „neatins"!

De neatins rămîne sufletului meu roata inimii lui Horea și duhul de deasupra rugului lui Pantelimon.

Ei sînt, și vor rămîne, ceva din aripa brațului meu sting care a încercat să zboare spre ochiul omenirii.

Ovidiu Iuliu MOLDOVAN

Am modelat împreună un succes. Și nu numai al nostru...

Emil Codrescu din **Adela** lui Mircea Veroiu după Ibrăileanu mi-a fost prieten o vară, vara ultimei lui vacanțe de la conacul acela cu amintiri trăite prea aprinse ca să nu fie stinse de decente cenzuri interioare...

Intelectual, cu disponibilitățile prea rafinate de cărți și atîta umblet prin lume, el se analizează într-una pe sine și prin sine o lume, doar ca să se întoarcă la sine. Lungi ceasuri și prea tîrzii ale unei existențe solitare punctează egal și monoton cînd regretul, cînd clipa ce-ar fi putut fi trăită. Personaj de luciditate tragică de la care se poate învăța autocontrolul ori poate, numai măsura lui...

Cred că l-am îndrăgit pe Emil tocmai pentru că el se îndoia pînă și de mine. Neavînd încotro mi-a întins, totuși, mîna într-o vară, să modelăm împreună un succes. Acum însă, solitar nedesmințit, Emil al meu, iată, pleacă tot singur prin lume... Italia, America, Franța... Culege premii, succese internaționale...

Bravo, Emil!

George MOTOI

Sora mea cea mică, sora mea cea mare

E un octombrie superb — cald — colorat:

— stau pe o bancă, mă uit la cer, la apă, la aerul fumuriu-violet... sînt tristă, deși în jur totul geme de frumusețe... acasă mă așteaptă tot felul de „restanțe" care trebuie făcute „neapărat" — la teatru repetiții care trebuie terminate în cel mai scurt timp cu putință, pentru ca premiera să apară cît mai curînd, la televiziune voi înregistra zilele acestea o minune de poezie de toamnă a lui Arghezi... — și mă gîndesc cît de mult mi-ar place ca o femeie adevărată, într-un film românesc adevărat, să poată vorbi ca mine, să stea într-o zi pe o bancă, undeva... să fie tristă, să vrea încă o mulțime de bucurii de la viață și de la ea și de la cei pe care îi iubește, și de la cei alături de care își face meseria... și în jurul ei totul să fie frumos, așa, ca la Cehov, și oamenii și lucrurile, și gîndurile...

— și mă cuprinde așa o căldură blîndă și-mi vine, parcă, să închid ochii și să privesc fără țintă, leneș, printre gene...

— și o mînă se așează lîngă mîna mea, o mînă nervoasă, frumoasă, îngrijită, caldă, ce mă obligă să caut ochii stăpînei ei... Ce bine... ochii jucăuși și tăioși — simt — așa cum mă uit eu printre gene — că n-o să-mi fie ușor: ochii aștia vor să știe... tot... și parcă nici mie nu-mi vine să le ascund nimic... mi-e lene...

— (ce păcat că ne luăm așa de rar răgazul să privim cu adevărat în ochii ce ne însoțesc uneori... și se opresc în preajma noastră...) — și ochii încep să mă certe și să-mi aducă aminte că o femeie trebuie să stea pe picioarele ei — întreagă — fără false „negre melancolii" — fără întoarceri inutile în trecut... că o femeie are dreptul să lupte să-și facă o viață așa cum și-o dorește... să lupte pentru omul ce-l iubește, să-l caute, și să-i fie aproape atunci cînd el se așteaptă mai puțin, să vrea „tot" și, din aproape în aproape, să obțină ce-și dorește... cu luciditate, cu bucurie, cu humor cu mici răzbunări nevinovate... adevărata

Ambiția actorului se hrănește cu vise greu de împlinit (Ovidiu Iuliu Moldovan în *Horea* de Mircea Mureșan; Scenariul: Titus Popovici)

în tot ce face — directă, fără fasoane și fără „bună creștere de două parale" — ea s-a crescut singură s-a modelat după gustul ei și la anii ei (părea să aibă vreo 30 și... arăta bine)... privind-o așa, printre gene, puteam să spun că era mulțumită în felul ei de ea... îmbrăcată într-un pardesiu alb... avea niște nasturi superbi... (bijuterii din vremi de demult, pe care le-a rîvnit probabil în copilărie...) lăsase în urmă o mașină albă pe care o conducea cu plăcere...

— Ce bine că venise azi pe banca mea Irina — doctor de suflet, azi după mai bine de 10 ani de la întîlnirea noastră... ce bine... o uitasem aproape... și ea — rămasă intactă în anii aceștia ce ne-au despărțit — mi-a surîs complice, aproape mi-a tras cu ochiul, a lăsat o adiere de parfum ce mi-a deschis cheful să fug de bancă, de apă, de cer și fumuriu și violet, și să alerg...

Fără false melancolii, fără inutile priviri în urmă
(Lucia Mureșan și Ion Marinescu în *Gioconda fără surîs* de Malvina Urșianu)

O existență solitară, un personaj de mare luciditate
(George Motoi și Irina Petrescu)

— și după ani, aș fi avut chef să mă urc la volanul mașinii mele mici albastre (pe care n-o mai am) și să merg... urmărită de ochii Irinei, pe care o iubesc cu dragoste de soră mai mare, deși uneori ea e mai curajoasă și știe să fie așa cum mi-ar place și mine să pot fi mereu...

— te las cu bine Irina și mai vino... te aștept în orele de singurătate și de neliniște...

P.S. Simt că astă seară o să fie un spectacol bun la teatru — adevărat — printre zecile de priviri Irina (mea) întîlnindu-se cu Gianna (mea) va surîde...

— sînt mîndră de prietena mea!...

Lucia MUREȘAN

Dacă rolul ți-o cere, renunți și la propria încăpățînare

Cînd regizorul Geo Saizescu, după colaborarea din filmul **Secretul lui Bachus**, mi-a oferit spre lectură scenariul **Sosesc păsările călătoare**, în afara continuității unui lucru bun, am fost de două ori încîntată. Mai întîi pentru că scenariul era semnat de Fănuș Neagu și apoi pentru că urma să filmăm în deltă. În scenariul lui Fănuș, un scriitor la care țin foarte mult, cu toate rigiditățile impuse de așa numita specificitate a literaturii cinematografice, am recunoscut cu mare bucurie mîna autorului „Cărților cu prieteni", poezia lui inegalabilă, atît de originală, atît de bogată în limbă insolită, și totodată lumea mirifică de vis etern și vacanță, a Deltei. Se mai amplifica bucuria la ideea că filmul urma să se turneze în plină vară, cînd mă aflam departe de grijile teatrului, în propria mea vacanță. Personajul, doctorița Iulia Rîmniceanu, pe care urma să-l interpretez, era străin Deltei și în felul acesta semăna cu mine pentru că și eu eram străină de Deltă.

„Am încercat să fiu asemenea ei: energică și perseverentă"...
(Rodica Mureșan în *Sosesc păsările călătoare* de Geo Saizescu. Scenariul: Fănuș Neagu)

Nu pentru că nu fusesem niciodată, ci pentru că Delta fusese pînă atunci doar un loc de plimbări agreabile cu vaporașul, o masă cu pește și cam atît. Dar, de data aceasta, personajul mă conducea într-o altfel de Deltă, cea adevărată, a pescarilor, a oamenilor care se nasc, trăiesc cu bucuriile și necazurile lor și mor acolo, în Deltă. O lume aspră, dar de aceea cu atît mai frumoasă. Astfel că Iulia mi-a fost nu dragă, pentru aceasta este prea puțin, nici apropiată, căci și aceasta nu spune prea mult, ci am simțit cum din primele zile se insinua în propria mea ființă, cum pe măsură ce intram în legături sufletești cu natura Deltei, cu oamenii ei, eu însămi mă despersonalizam cumva, deveneam Iulia, o doctoriță energică, obligată să înfrunte mentalități, obișnuințe, neîncredere, să se facă iubită și stimată.

Cred că viziunea comico-lirică asupra relațiilor create, viziunea regizorului Geo Saizescu a adăugat mult farmec personajului, o latură pe care, acum pot să mărturisesc, nu o ghicisem la prima lectură.

Cred că experiența personajului Iulia pentru mine, ca actriță, rămîne foarte prețioasă.

Rodica MURESAN

...N-a fost prietenul meu...

Nici un rol n-a fost prietenul meu. Niciodată nu m-am gîndit că relația actor — personaj poate fi una de prietenie. Și nici nu cred că există așa ceva. De dragoste, de dușmănie, de conflict permanent... mai degrabă poate.

Personajul meu sînt eu însămi la un moment dat. Mă pot iubi, urî, lupta cu mine, apăra sau răni cu bună știință... El, rolul (ea...) nu este o sanie, o plantă, un păianjen sau un cîine cu care poți lega o prietenie.

Intenția dumneavoastră sună binevoitor și frumos, dar nu se poate răspunde decît cu o glumă. Ori, o reîntîlnire a mea cu „prietenul" — cum spuneți dumneavoastră — e serioasă, nu glumă!

Irina PETRESCU

O aparență de fragilitate poate să ascundă o ființă puternică

Un personaj contemporan adevărat, rupt din realitate, din viața de zi cu zi, un personaj cu împliniri și bucurii, cu griji și cu slăbiciuni, dar mai ales cu foarte multe griji, cu suflet mare și nobil — un personaj dorit și așteptat. Da, mi-am dorit și am așteptat mult acest personaj care se numește Ioana din **Promisiuni.**

Am iubit-o pe Ioana și m-am îndrăgostit de ea din clipa în care, mergînd în drum spre Buftea, la probe, regizoarea Elisabeta Bostan mi-a povestit despre această femeie tînără, vînzătoare la un raion de mercerie, care are trei copii, un bărbat minier și o poveste de dragoste din prima tinerețe — un păcat tăinuit.

Mi s-a părut de la bun început că întîlnirea cu Ioana este un moment rar și poate unic, momentul întîlnirii cu un personaj ce dă împlinire și forță unui actor. Eforturile mele de a aduce pe ecran o ființă atît de autentică, au fost însoțite de satisfacții, mai ales în timpul filmărilor, cînd lucrul în fața aparatului de filmat era o bucurie. Și aceasta datorită faptului că totul se producea în contextul unei echipe cu adevărat profesioniste, de la primul pînă la ultimul om. M-am simțit minunat alături de partenerii mei Mircea Diaconu și Ion Caramitru, alături de fetița Medeea Marinescu, plămădită cu mult har, căreia îi doresc mult noroc în continuare și pe care am iubit-o cu toată dragostea mea de mamă. De asemenea, m-am simțit minunat alături de regizoarea Elisabeta Bostan a cărei dăruire, căldură și forță de lucru m-au cucerit și m-au făcut să mă simt o actriță cu adevărat norocoasă.

Maria PLOAE

Un tînăr actor și mai mulți „puști" din mai multe filme (Răzvan Popa și Ilarion Ciobanu în *Fapt divers* de Andrei Blaier)

Eu am o problemă importantă: aștept un prieten

Bună, eu sînt Dan."

„Salut. Îmi poți spune „pustiul".

„Aha. Înțeleg. Ești incognito".

„M... mă rog, e mai bine așa."

„Parcă te cunosc de undeva".

„Chiar, și eu mă gîndeam: Mă, unde l-am mai văzut eu pe „ăsta"?

„Ia stai, îl cunoști pe Razvan?"

„Ha! Păi n-am furat cu el o... hm! n-am împrumutat odată o mașină cu el? Într-un fel de raliu. Cum să nu? Da' tu de unde-l cunoști?" „Ne-am întîlnit din cauza rubricii „Fapt divers". „Aoleo, l-or fi prins și l-au dat la ziar."

„Nu, eu intrasem într-o încurcătură, iar el era hotărît să mă ajute." „Bun băiat."

„Mda. La început mi s-a părut un încrezut. Se tot plimba de colo pînă colo cu mîinile în buzunare și nu prea vorbea cu nimeni. Din cauza emoțiilor. Pentru mine. Asta mi-a spus-o mai tîrziu, cînd ne-am împrietenit."

„Deci ești prieten cu el".

„Oarecum. Nu știu el ce crede. Am stat un timp aproape zilnic cu el însă era foarte ocupat, de multe ori venea cu avionul la întîlnire și era întotdeauna îngrijorat să nu piardă cursa înapoi sau să nu găsească bilet, pentru că avea spectacole sau repetiții la teatru. Stăteam totuși destul de mult cu el. Și eu am stat cîteva zile cu el și tot așa a venit cu avionul, da' cînd a plecat l-au trimis cu trenul, la al II-a.

„Am întîlnit și personaje fericite ce dau împlinire și forță unui actor" (Maria Ploae în *Promisiuni* de Elisabeta Bostan. Scenariul: Vasilica Istrate)

Cît am stat împreună nu prea a avut timp să doarmă, ne sculam la 5 dimineața să luăm vaporul, că ne-am plimbat și cu vaporul, adică eu, că el muncea. Conduceam și mașina pe care o... hm... împrumutasem, da' lui cred că îi venea mai greu cu chestiile alea de pe capotă pe care erau instalate reflectoarele care îl băteau în ochi de nu știu dacă vedea drumul.

Era greu, da'era frumos."

„Greu."

„Da".

„Frumos vă stă să nu mă băgați în seamă".

„Răzvan!"

„Eu! Băieți, ei e Gigi „Campionul". Gigi, Dan și pustiul."

„Da' nu-i e frig în slip?"

„Mă! Vezi cum vorbești cu un campion!"

„Copii, nu vă certați. Stați aici cuminți și jucați-vă împreună. Eu am o problemă importantă. Aștept un prieten"...

„Na, c-a plecat."

„Are treabă. Auzi Gigi, tu unde l-ai cunoscut pe Răzvan?"

„O să vedeți. Fiți atenți! Ne-ntîlnim la **Al patrulea gard, lîngă debarcader...**

Răzvan POPA

Trebuie să-ți înțelegi personajul, chiar dacă nu poți fi de acord cu el

Cine s-ar fi gîndit, la 17 ani cît avem cînd l-am întîlnit întîia oară, că pe fiul de boier din **Ciuleandra** care își ucide soția și apoi înebunește, îl voi simți atît de aproape într-o zi. Cînd am făcut cunoștință, n-am dat mîna cu el — poate dintr-un elementar sentiment de spaimă. Nu avea sînge pe mîna ce o ținea întinsă spre mine, dar știam că a ucis și, cu toată liniștea ce i se citea pe chip, simțeam că sufletul îi este frămîntat. Îl invidiam și-l admiram, în același timp, pentru cămășile de mătase și costumele tăiate după ultima modă, pentru succesele nenumărate și-mi era mila de neputința lui, singura neputință ce se chema Mădălina. Adolescentul din mine avea o singură întrebare de pus: de ce atunci cînd a înțeles că Mădălina nu-i aparține, că între ea și el este un zid de netrecut, în loc să-i redea libertatea, a strîns-o de gît, iar dacă tot a făcut-o, de ce nu s-a sinucis după aceea, ca un bărbat adevărat...? Și n-am dat mîna cu el, și am rămas cu imaginea lui Puiu, cu mîna întinsă, implorînd un strop de înțelegere.

Au trecut ani și l-am uitat. Reîntîlnirea a fost cu totul neașteptată. La numele Puiu Faranga mi-am amintit, aproape rușinat, acel gest rămas în suspensie: mîna lui care cerea, poate chiar cerșea, prietenie, iar eu n-am fost în stare să i-o acord... Și a trebuit să-l iau de braț și să pornim amîndoi la un drum lung, de zile și nopți a trebuit să-l fac să mi se destăinuie în cele mai intime ascunzișuri ale sufletului său zbuciumat, să-l ascult și să-l înțeleg pînă ce voi auzi bătaia inimii lui aproape de a mea. Nu a fost ușor. Aveam atît de puțină experiență! Reușita depindea în mare măsură și de alții... Dar, în fața aparatului de filmat rămîneam doar noi doi. Eu aveam nevoie de el și el de mine. Deveniserăm prieteni. Treptat-treptat s-a furișat în sufletul meu. Nu-l mai invidiam, nu-mi mai era milă de el, mi-era drag. Recunosc, cu toate slăbiciunile lui, cu tot sîngele lui bolnav, cu toată neputința lui de a-și găsi un sens vieții și un rost în viață, de a fi el însuși, l-am îndrăgit. Deși ne-am despărțit de multă vreme și acum, din cînd în cînd, îmi vine să-i strig într-un tîrziu care, sigur, este prea tîrziu: „Stai, prietene! Fă ceva cu viața ta! N-o lăsa să se irosească! Nu te prăpădi, e păcat!

Dar, sigur, pentru el este prea tîrziu...

Ion RIȚIU

Un bărbat singur, dar numai aparent înfrînt...

Are conac boieresc, vinează, pescuiește, citește filosofie, își aduce din cînd în cînd cîte-o "artistă"-două de la „oraș", are servitori, metrese, acareturi, trăsuri, parc propriu, arme, iaht personal, de fapt o drăcie plutitoare făcută de mîna lui, de unica lui mînă validă, după planurile sale, dar și uitîndu-se în niște reviste străine, drăcie cu care sperie orătăniile vecinilor și nu numai pe ele...

Ce fericire?! Ce fericire iluzorie, pentru că Tuliu, din filmul **Adela** nu e deloc fericit. Cînd își întîlnește prietenul, după ani și ani de zile, cu privirea tulbure de emoție îi spune: „Emil, dragul meu prieten, atunci pe front mi-ai salvat viața condamnîndu-mă să trăiesc."

Asta e Tuliu Drăgan. Un condamnat.

Condamnat să trăiască. Ce paradox!

De fapt, toată ființa lui e paradoxală.

Sub aparența jovială ce pare că ar veni din grădina lui Epicur, Tuliu își ascunde tragica singurătate în care plutește. Pentru că plutește și la propriu și la figurat. Nu are puncte de sprijin. Plutește, în virtutea unei inerții de care nu se considera vinovat. Lecția de viață pe care i-o dă lui Emil n-are temei. Ea vine de la un om înfrînt și singur. Și totuși...

La orizont — căci și pentru cei înfrînți și singuri există un orizont — apare doamna Mureșan. Întîlnirea lor în cadrul atît de romantic al unui

„La început, mi-a produs oroare. Pe urmă, mi-a fost milă de el..." (Ion Rițiu cu Anca Nicola în *Ciuleandra* de Sergiu Nicolaescu. Scenariul: Anușavan Salamanian)

O aparență jovială pentru un înfrînt
(Ștefan Sileanu cu Diana Gheorghian și Răzvan Popa în *Raliul* de Mircea Drăgan)

chioșc de parc are un ușor aer comic. Cînd se apropie de doamna Mureșan își ascunde chipul în spatele unui snop uriaș de flori de cîmp. Efectul e calculat, sigur.

— Dar arătați-vă fața, domnule Drăgan! spune doamna Mureșan.

De după imensul buchet de flori pe care-l ține strîns cu unica lui mînă", apare chipul lui Drăgan. E bine brăzdat, timpul pe care l-a trăit a lăsat urme.

— Vai, dar e cel mai mare buchet de flori pe care l-am primit vreodată... Unde să-l punem?, să-l punem...

— Aici, zice Tuliu, și îl pune în ciutura plină cu apă a fîntînii din apropiere.

— Nu sînteți așa de sălbatic cum se spune...

— Eu nu sînt precum se spune, dar și dumneavoastră sînteți cu mult mai frumoasă decît se spune și se spune. slavă domnului, deștul... — vine imediat răspunsul „dibaciului" Tuliu. Cadru frumos. Seară frumoasă, vorbe frumoase...

În cele din urmă Tuliu dispare împreună cu doamna M. Pentru cît timp? Nu se știe.

Ce se știe este că a fost, pentru un timp, prietenul meu.

Ștefan SILEANU

Eu l-am ajutat să apară pe ecran, el m-a scos în lume...

— Vasile!

— Fugi dom'le d-acilea.

— Mă fac de rușine, Vasile!

— Taci bre, dă-mi pace!

— Vin la tine ca la un prieten!

— Ce prietin? De cînd sîntem noi doi prietini?

— De mult. De pe vremea lui Mihai Viteazu.

Șapte Frați și cu mine opt... (Valentin Uritescu și Ecaterina Nazare în *Lișca* de Ion Cărmăzan. Scenariul: Fănuș Neagu

Erou incredibil? Poate... Dar adevărat (Răzvan Vasilescu și Diana Lupescu în *Piciu* de Iosif Demian. Scenariul: Mircea Diaconu)

— Dacă nu-mi împrumuți vorbele și felul tău de a fi, cînd o începe „panarama", o să mă poticnesc, n-o să-mi iasă nimic.

— De ce să nu-ți iasă?, ardelenii sînt băieți deștepți.

— Da, dar nu-s iuți ca voi, vorbesc altfel, pînă și înjurăturiile-s altfel.

— Mănîncă ardei iute și salată și leuștean, lasă slănina că nu-i sănătoasă, mănîncă ceapă, brînză, mișcă-te repede, vorbește repede, folosește perfectul simplu...

— Stai o țîră!

— Nu stau de loc, am treabă la Obor.

— Măi, al naibii olteanu! Cum să-l fac frate, cum? De unde să-l iau pe sergentul ăsta că dacă îl chem la mine n-am rezolvat mare lucru. Trebuie să merg eu la el. Eu sînt altfel, ori ăsta trebuie să fie...

— ...Oltean! Douăzeci și patru de măsele, al dracu, iute la minte.

— Da, da. Trebuie să-i placă armata.

— Se-nțelege. Ai văzut tu oltean, soldat prost? Da... ia stai bine. Născut în Ardeal, trăiești în Moldova și vrei să faci pe olteanu?

— Meseria!

— E grea, dom'le.

— E grea și dacă nu m-ajuți...

— Păi s-te'-ajut!

— Dacă m-ajuți și iese bine, poate vin la București...

— Ce să faci acolo?

— Să fiu mai aproape... de Craiova, să ne vedem mai des. M-ajuți?

— Te-ajut! Apucă-te și fă ce zisei și ce nu zisei.

...Și m-am apucat. Cu sîrg, cu poftă, cu muncă și iubire. Și astfel a apărut sergentul Șapte Frați Vasile. El a fost cel mai bun prieten al meu. Prietenia noastră este un lucru de preț, ea durează încă. Iacă și astăzi, după patru ani, oamenii nu l-au uitat pe acest mare prieten al meu și de cîte ori îl întîlnesc pe stradă, în magazine, în troleibuz, îi vorbesc de bine și-l rogă să-mi transmită felicitări și urări de sănătate. Ce bucurie poate fi mai mare decît prietenia noastră recíprocă? Eu l-am ajutat să apară pe ecran, el m-a scos în lume.

Valentin URITESCU

Eu înțeleg ideea, dar...

N-aș putea spune că am avut vreodată un personaj-prieten... Eu înțeleg ideea, dar nu știu ce să fac cu ea... Cînd am un personaj în față mă gîndesc la el de unde să-l apuc, cum să-l „atac", cum să-l fac mai bine. Prieten, ne-prieten, treaba mea este să-l fac bine. Poate că e vorba aici de o barieră profesională pe care eu nu sînt în stare s-o trec...

Mie, de exemplu, mi-a plăcut foarte mult Butunoiu din filmul lui Iosif Demian, **Piciu**. Dar mi-a plăcut pentru că era bine scris, bine „potrivit" de Diaconu. Era un personaj care nu acționa nici o clipă în afara biografiei lui. Unii ziceau că un asemenea personaj nu există. Că este incredibil. Incredibil, poate, dar adevărat! Aparține vieții. Vreau să spun că este atît de bine gîndit încît devine un personaj al vieții. Iar pînă să-l faci să apară tot așa și pe peliculă, e o muncă! De asta nu înțeleg eu cum e cu prietenia cu un rol... Munca unui actor cu un personaj bun nu are, în mintea mea, nici o legătură cu prietenia... Uneori un personaj trebuie cucerit — învins, chiar — dar numai după ce l-ai înțeles. Iar dacă un personaj este bine scris, ai o șansă în plus să-l înțelegi exact.

Mie mi se întîmplă un lucru care poate părea ciudat. Atunci cînd primesc o indicație regizorală bună — pe care o simt eu că e bună — îmi vine să rîd. Risc chiar să fiu întrebat: „Ce rizi, domnule, ca prostu'"? Rîd — cînd rîd — pentru că e bine. E așa cum mi-am închipuit eu, cum am văzut și eu lucrul acela. Asta este relația mea cu un personaj... Prietenie? De unde prietenie?

Răzvan VASILESCU

Anchetă realizată de Eva SÎRBU

Feericul spectacol al liniei în mișcare

Știați că în 1920, s-a realizat primul film animat românesc?
Păcală în lună!

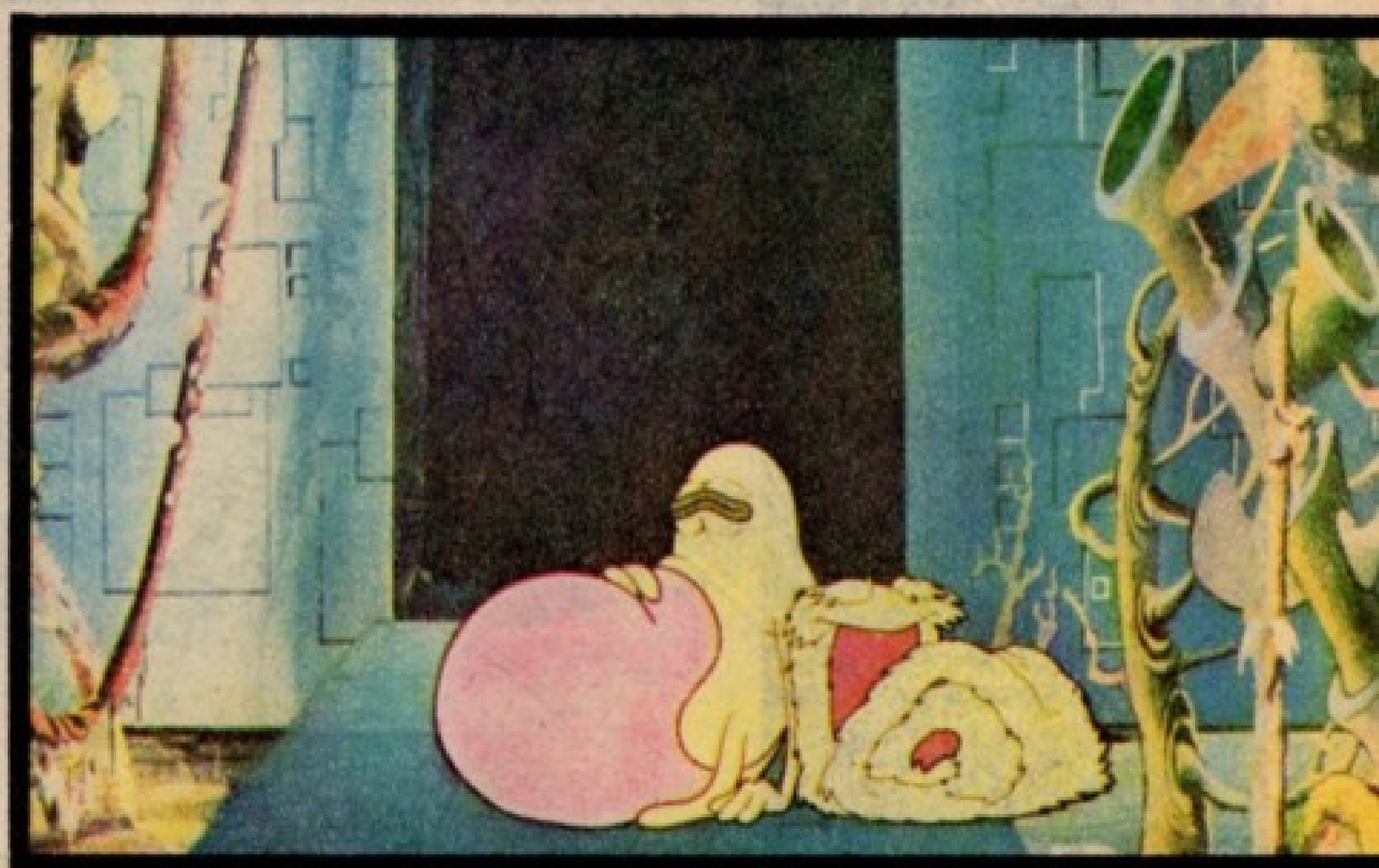
1985 este anul unei victorii a „artei a opta". „Cenușăreasa" cinematografului și-a luat revanșa devenind o „regină a balului". Izbînda sa se numește „anul internațional al animației", eveniment consemnat de calendarul UNESCO. Este ocazia unor serbări cu discursuri, șampanie și proiecții omagiale, dar este, cum se spune, și un moment al conștiinței de sine. Pentru animația românească 1985 înseamnă o vîrstă respectabilă: 65 de ani. Puțini își amintesc că în 1920 curajosul pionier Aurel Petrescu trudea la primul film realizat la noi prin tehnica „imagine cu imagine". **Păcală în lună.** Deși nu s-a aniversat acest început, animatorii noștri s-au dovedit preocupați mai mult ca oricînd de destinul și progresul artei lor. Un prim semn al acestei stări de conștiință este nevoia reflecției asupra propriei creații.

Animatorul ca personaj

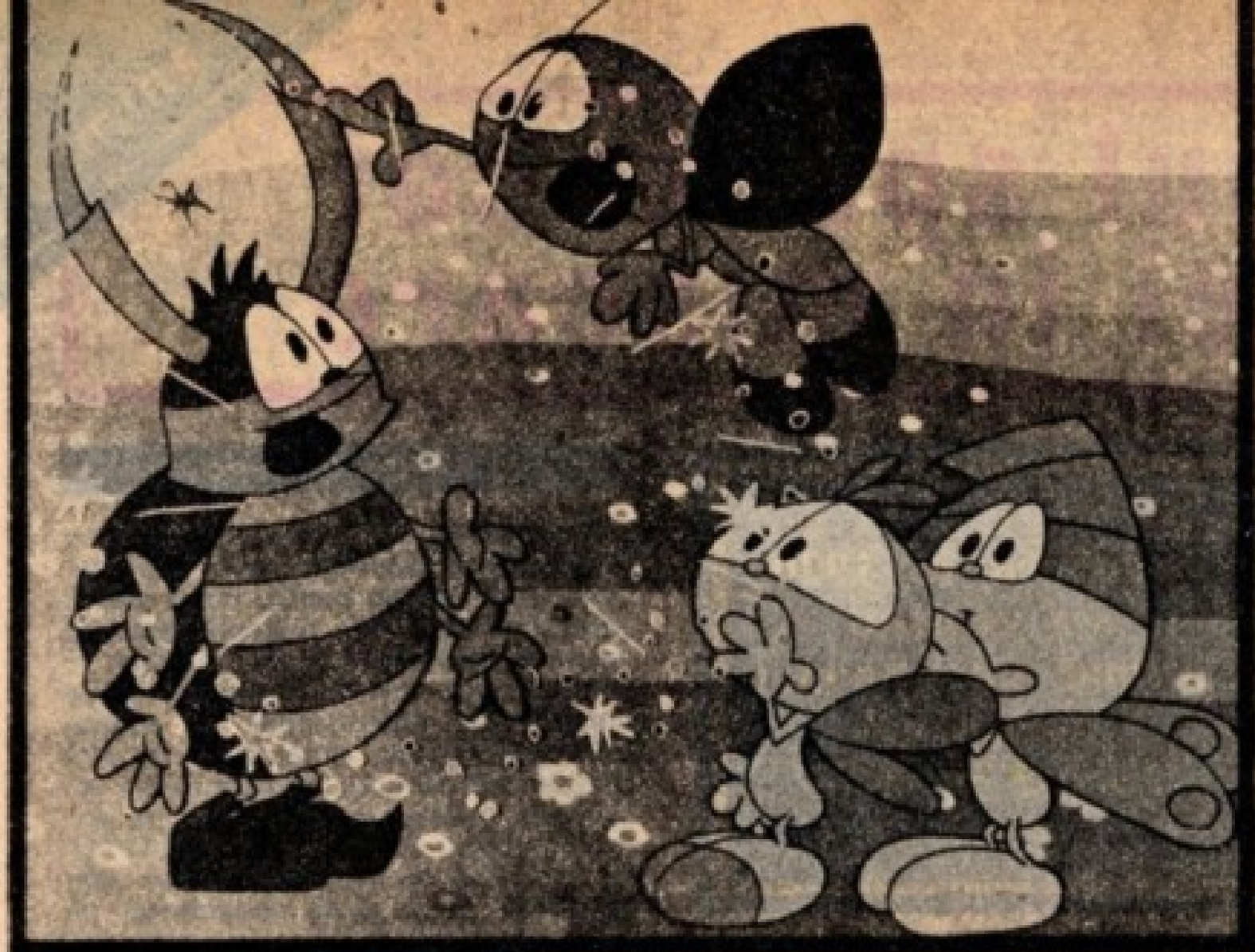
Moda cinematografică a ultimului deceniu a promovat filmul despre film. Nu din mimetism, ci din necesitatea exprimării unui „credo" a apărut desenul animat despre animație. Animatorul devine personajul propriilor pelicule iar peripețiile eroilor schițați în creion dezvăluie secrete ale atelierelor sau platourilor studioului specializat. Nu este de mirare că primul nostru autor care a simțit nevoia să se autodefinească examinîndu-și mijloacele și formulînd un fel de principii de „artă poetică" este Ion Popescu Gopo. „Clasicul în viață", cum i se spune, mai în glumă, mai în serios, a început, nu de mult, o serie de filme experimentale ce inventariază procedeele animației și validează altele noi. **E pur si muove** (1979), **Și totuși se mișcă** (1980), **Cadru cu cadru** și **Animagicfilm** (1981) sînt atrăgătoare pelicule-școală în care se ilustrează spectaculosul unor novatoare metode de animare cu materiale năstrușnice: ace cu gămălie, lănțișoare, tutun, păr, etc. Pelicula realizată de Gopo în 1985, **Ucenicul vrăjitor,** continuă în intenții acest ciclu, dar depășește formula didactică și devine o metaforă despre atotputernicia animatorului. Acesta este un fel de magician care zămislește cu o recuzită modernă lumi mirifice. Însăși recuzita sa devine „obiect de animat" și într-o antologică secvență vedem cum ustensilele de pe micul platou execută un balet fabulos în acordurile poemului simfonic al lui Paul Dukas care dă titlul filmului. Gopo practică animația totală pentru a demonstra puterea artei sale de a sfida legile fizicii, de a hipertrofia poezia cotidianului. Despre miraculoasele forțe ale „artei a opta" este vorba și în **Portret** (regia Tatiana Apahideanu), un dialog între protagonistul de meserie animator și personajele sale. Prilej de meditație asupra fericirii „ca-n viață" și „ca-n filme", pelicula examinează frămîntările unui profesionist în criză de inspirație. Căutările sale sînt o dovadă că seninătatea zîmbitoare nu este, nu poate fi starea perpetuă a creatorului de „mikimausi" și că fantezia sa nu plutește ca un nor roz deasupra realității. Este pusă din nou în discuție (ca și la Gopo) nevoia animației de a capta adevărul vieții, de a „vîna" amănuntul cotidian care, prin atît de specificul procedeu al exagerării, să devină un feeric spectacol al liniei în mișcare. Foarte diferite ca alură plastică și ca ton, cele două filme ale anului 1985 au în comun o serioasă aplecare asupra rosturilor și mijloacelor „artei a opta" și accente de „credo" profesional demne de tot respectul.

O „luare în serios"

Dar semne de „luare în serios" a acestei arte socotită, prin prejudecată, ca o terapie pentru bună dispoziție apar și în alte pelicule realizate de animatorii noștri în anul jubiliar. În primul rînd merită amintite acele creații care polemizează cu susnumita prejudecată. Chiar dacă nu sînt plasate sub semnul unui program reformator, cîteva recente filme de autor se impun prin lăudabilele eforturi de a o rupe cu clișeele genului. Prin strădania de a pune spectatorul pe gînduri, nu a-l distra. Merită amintită cîștigătoarea premiului pentru animație de la Costinești, **Festivitatea de premiere** a lui Dinu Serbescu, ce impresionează prin ambiția de a imprima săgeților satirice bătaie lungă, nerisipindu-se pentru a „încondeia" soți cheflii, bișnițari mărunți sau gestionari nervoși. Vizînd moravuri din lumea sportivă, autorul reușește să mediteze asupra relativității noțiunii de fair-play în sport și în viață. Remarcabile voci satirice sînt și debutanții care semnează pilulele satirice grupate sub titlul **Mozaic 1** și **Mozaic 2:** Doina Botez, Adela Crăciunoiu, Marcel Mihai, Anca Florea Oiteanu, Clemansa Sion, Grigore Traian Pop, Ludmila Patlanjoglu și Andrei Roman (aprecierea nu se referă și la prestația subsemnatei care, prezentă în grupaj, (se) așteaptă să recepționeze săgețile satirice sau „onirice" ale realizatorilor



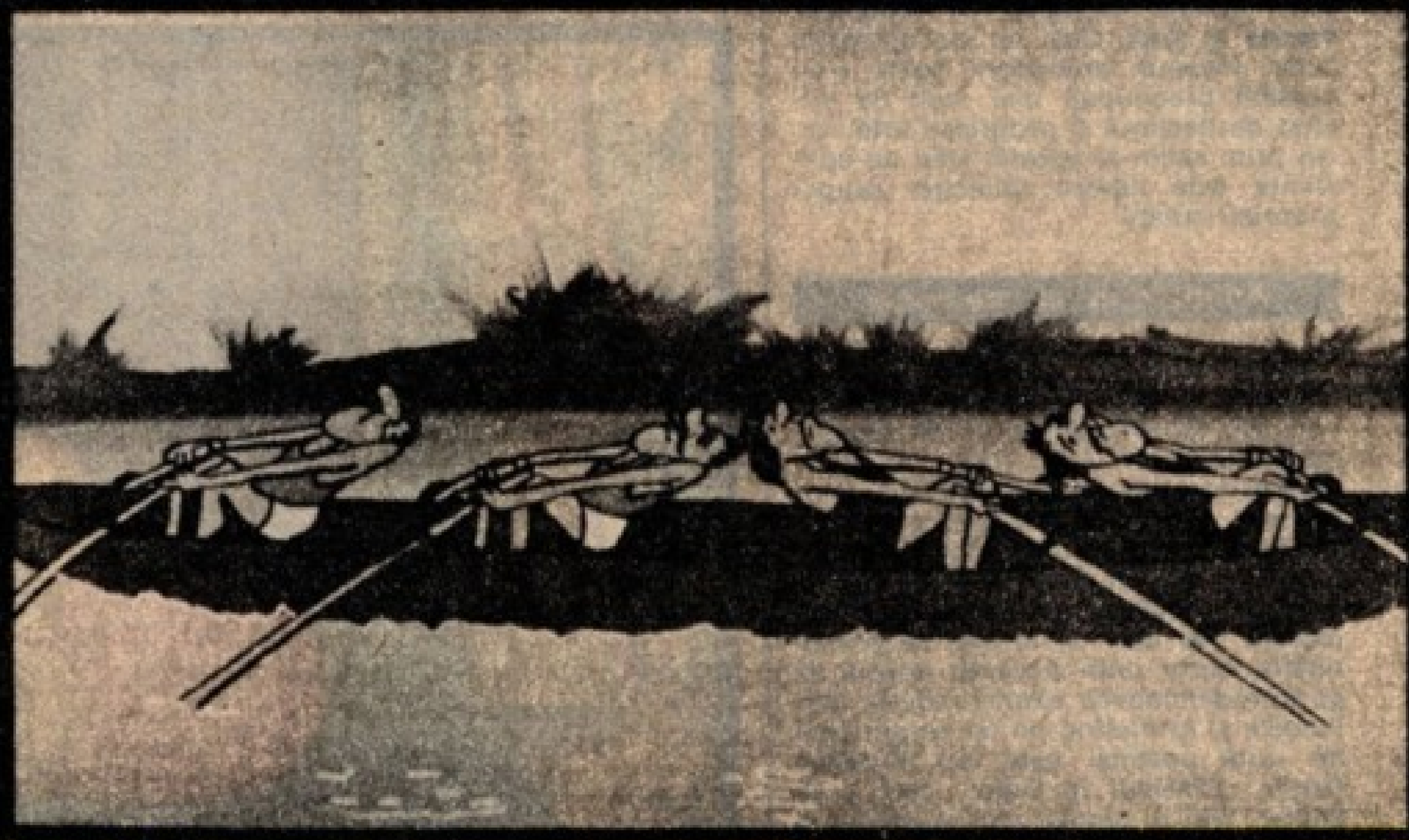
Cel mai recent „cosmonaut" de la Anima-film: *Olandezul zburător* din *Ultima misiune* (regia: Călin Cazan și Mircea Toia)



„nedreptățiți" de pana sa]. Și în filmul lor se pot detecta, în afara prospețimii tonului, calități de invidiat: lapidaritate, ingeniozitate și mai ales „mizã". Senzația de noutate este impusă și de grafica originală a unora dintre aceste „opere prime", de un rafinament arareori întîlnit în specia pilulei. Pecetea culturii plastice apare și în alte pelicule de autor ale anului: **Ziua însingerată** (regia Ion Truică), un omagiu adus tipografilor dispăruți în greva de la 13 decembrie 1918 și **Podul** (regia Olimpiu Bandalac), o generoasă metaforă despre nevoia de comunicare a oamenilor. Desenul modern și fabulosul cadru scenografic acordă aventurosului science-fiction **Ultima misiune** (regia Călin Cazan și Mircea Toia) șansele afirmării printre realizările europene ale genului. Modernă este și stilizarea personajelor din legenda de inspirație istorică **Novăceștii** (regia Constantin Păun) sau din grațiosul ciclu pentru copii dedicat poeziei miniaturalului.

Nostimii *cărăbuși*
ai Luminiței Cazacu

O pilulă satirică:
Festivitatea de premiere
a lui
Dinu Serbescu,
premiată,
într-adevăr,
la Costinești '85



12 noiembrie 1946. Bulevardul Mihai Viteazul nr. 6 - Timișoara

„Prima școală pregătitcare pentru artiști de cinema, „Banatul" din Timișoara își va începe cursurile la 1 ianuarie 1947". Așa sună „apelul către populația din Banat și România" — tipărit în limbile română, sîrbă, germană și maghiară, lansat în ziua de 12 noiembrie 1946 de cîntăreții Aca de Barbu și Traian Nicolau, directorii de atunci ai Operei Române din Timișoara.

Aflîndu-ne în posesia acelui insolit document al unei epoci de entuziasm cultural ce anima mișcarea artistică autohtonă imediat după instaurarea primului regim democratic în România postbelică, să pătrundem în detaliile generoasei inițiative bănățene. „Studio-ul de filme Banatul din Timișoara are ca scop pregătirea și educarea elevilor — viitori artiști de cinema, în arta cinematografului și producția filmelor de scurt metraj, culturale și distractive". Acest obiectiv, precum și programul de activitate fuseseră fixate în ziua de 12 noiembrie 1946, cînd s-a constituit consiliul de conducere. Inițiativa pornise de la un mănunchi de intelectuali, iubitori ai artei filmului din Banat, sediul se fixase pe Bulevardul Mihai Viteazul nr. 6 din Timișoara.

Recrutarea elementelor avea să se facă din rîndurile tineretului, comitetul de direcție apelînd „la toate instituțiile de stat, particulare, fabrici și societăți culturale", cărora li se cerea „a da tot concursul moral pentru a putea duce la bun sfîrșit programul nostru în slujba dezvoltării viitorului film românesc". Nu poate scăpa atenției, faptul că organizatorii se adresau tuturor naționalităților din Banat și deschideau porțile instruirii artistice tuturor talentelor.

Școala studioului de filme Banatul avea șase catedre: 1. Secțiunea dramatică (pentru scenă și pentru film); 2. Secțiunea vocală (canto); 3. Secțiunea teoretică (istoria cinematografului, istoria artelor, cultura generală, istoria costumelor, comportare); 4. Secțiunea de dans (modern, clasic, gimnastică și acrobație); 5. Secțiunea de regie; 6. Secțiunea de tehnica filmului (operatorie, lumini, machiaj, decoratorie). În afara acestor cursuri susținute de corpul didactic al institutului, o serie de profesori ai Universității și Conservatorului municipal din Timișoara, organizau audiții libere, conferințe, prelegeri pentru completarea cunoștințelor elevilor.

Trei prieteni, cu cîteva episoade marcate de pecetea „de autor", ca de pildă **Cărăbușul** de Luminița Cazacu și **O întîmplare din pădure** de Laurențiu Sîrbu. Ambițioase eforturi de modernizare a mijloacelor dau roade și în unele episoade ale serialului cu preocupări didactice **Vreau să știu** (realizat de Tatiana Apahideanu, Virgil Mocanu, George Sibianu, Florin Angelescu, Adrian Nicolau) sau în amuzantele parodii **Cei trei mușchetari** (regia Victor Antonescu) și **Cine ride la urmă** (regizat de Ion Manea și Lucian Profirescu). Nu se poate neglija stimulentul acestui progres, competiția între generații, cu forțe tinere mereu proaspete, ca noii veniți Marian Mihail, semnatarul unui film pentru copii **Caseta misterioasă** și Mihai Șurubaru, autorul unei adaptări după **Steiarul din Borzești.** Chiar dacă nu a fost un an de vîrf, mai bine zis cu vîrfuri spectaculoase, 1985 a fost momentul unei consolidări a statutului animației noastre

Dana DUMA

Viziunile grotesc-dramatice ale desenului animat:
Ziua însingerată
(regia: Ion Truică)

Cursa
(regia: Adela Crăciunoiu)

Condițiile de vîrstă și de pregătire solicitate cursanților impuneau minimum 16 ani și absolvirea a 4 clase secundare (pentru secția artistică) și 4 clase primare (pentru secția tehnică). După aceste exigențe profesionale, deducem că profilul studioului de filme Banatul se apropia de cel al unei școli populare de artă.

Climatul politico-social în care se năștea noua instituție era favorabil inițiativelor culturale: la 30 martie 1946 a apărut decretul semnat de dr. Petru Groza, pentru fondarea Operei Române din Timișoara, primul teatru muzical de Stat înființat după război, iar la 17 aprilie 1947 s-au pus bazele Filarmonicii „Banatul". Cînd directoarea Operei Române, Aca de Barbu, pregătea premiera „Aidei" de Giuseppe Verdi (27 aprilie 1947), înscrierile la Studioul de filme se aflau în plină desfășurare. Cine erau cei doi inițiatori ai Școlii de cineaști din Timișoara?

Născută la Sighișoara în 1893, Aca de Barbu și-a făcut studiile muzicale la Viena, debutînd strălucit în repertoriul de operetă și confirmîndu-se apoi în genul de operă. A cîntat pe scenele lirice din Cluj și București, dobîndind succese notorii în „Tosca", „Cavalleria rusticana" și „Carmen". Ultimii ani ai vieții (a murit la 21 martie 1958 în Capitală) au aflat-o puternic angajată în opera de ridicare a tinerelor talente lirice din Timișoara și Iași (pe ale căror afișe teatrale a apărut ca regizoare), precum și ca profesoară de canto la Conservatorul din București.

Tenorul Traian Nicolau s-a născut în București, la 17 martie 1900, studiile urmîndu-le la Conservatoarele din București, (1919—1921), Milano (1921—1927) și Cluj (1941—1942). A debutat pe scena Operei Române din Cluj, instituție artistică pe care a slujit-o cu pasiune și real talent, vreme de aproape două decenii. Traian Nicolau s-a impus în rolurile de tenor dramatic în opere semnate de Giuseppe Verdi, Richard Wagner, Rossini, Puccini, Ceaikovski, Smetana, Massenet, etc. Ultima parte a activității sale (a murit în 1961 în București) a dedicat-o pedagogiei cîntului la Timișoara și București, participînd concomitent la închegarea Operei Române din capitala Banatului.

Din entuziasmul celor doi cîntăreți și pricepuți organizatori ai vieții artistice din Timișoara, s-a născut și ideea „Studioului de filme Banatul" care, dacă nu a reușit să supraviețuiască decît pînă la reforma învățămîntului, cînd a luat ființă Institutul de artă din Timișoara (1947), în schimb a reușit să atragă tineretul spre muzică, teatru și cinematografie, pregătind climatul înnoitor al mișcării artistice din zona de vest a țării. Roadele acestor strădanii se numesc astăzi Opera Română, Filarmonica Banatul, Teatrul Național, Teatrul german, Liceul de artă „Vidu", etc. care conferă Timișoarei o personalitate aparte în contextul culturii românești contemporane.

Viorel COSMA

Fil(m)e de poveste

Cunoscuta noastră rubrică „Documentul — sursă a filmului" își întinde raza reflectorului de la „primul bob" de Cinematecă pînă la Prislopul lui Rebreanu, de la Maria Tănase la amintirea lui Nicolae Labiș

La începu

La începutul lui '60, ideea de cinematecă plutea prin aer. De cinci ani fusese înființată Arhiva Națională de Filme (A.N.F.) care preluase ordonarea sistematică a zeci de depozite de peliculă. Încet, încet, peliculele filmotecii naționale începuseră să-și părăsească rafturile prăfuite, circulînd în rețeaua cinecluburilor și uniunilor de creație, deși erau mult prea puțini cei care se puteau bucura de ele. În „Contemporanul", Ecaterina Oproiu lansase o caldă pledoarie pentru crearea unui cinematograf de arhivă deschis publicului larg, prin intermediul căruia trecutul artei filmului să se stratifice în act de cultură. Acestui punct de vedere i se raliaseră, în presă, și alte voci.

Și-mi amintesc cum mă aflam într-o seară de toamnă întîrziată, în grădina Uniunii ziariștilor, undeva, lîngă Piața Victoriei. Fuseserăm invitați la un „film artistic din A.N.F." și în amurgul adumbrit, sub bolta de frunze, ne adunaserăm cîteva zeci de spectatori. Seara nici nu se lăsase bine, cînd pe ecranul vălurit de vînt, a apărut o izbă, cu cîțiva țărani doborîți într-un somn de piatră. Aripi uriașe ale unei donquijotești mori de vînt... un tren din alte vremi traversînd stepa... soclul de granit al „călărețului de aramă"... o birjă prozaică purtînd un burghez mulțumit de sine prin armonioasa arhitectură a Veneției nordului...

Atît sînt de captivat de film că nici nu remarc siluetele care părăsesc grădina, alături de mine, în spatele meu. Am 30 de ani și descopăr, răscolit, strania elocvență a filmului mut.

Cînd, la sfîrșit, se aprind în grădină cele cîteva becuri, număr printre cei rămași cinci șase persoane. Dar cîtă surpriză, cîtă lumină pe chipuri! A fost o seară unică, a fost seara care nu se uită. O pornim pe Calea Victoriei discutînd aprins despre potențialul de viață al acestor filme uitate pe care le credeam — pe nedrept — relicve. Avem noi, oare, dreptul să ne resemnăm cu uitarea lor? Singura piedică care le stă în față sînt prejudecățile. Prejudecata publicului și — nu mai puțin de temut — cea a responsabililor de cinematografe care n-ar accepta, în repertoriul lor, „o vechitură" de teamă că vor rămîne cu sala goală. Și totuși, încercarea merită să fie făcută. În definitiv, noi, criticii cinematografici, putem deveni, la nevoie, și animatori, organizatori de eveniment cultural.

Săptămîni de zile, ideea mă urmărește. Pe la sfîrșitul iernii, sondez terenul în biroul tovarășului Gavrilă, directorul întreprinderii cinematografice bucureștene.

Reprezint — susțin — ziarul „Informația Bucureștiului" care dorește să preia inițiativa organizării unei seri de cultură cinematografică. În biroul redactorului șef al ziarului voi declara, dimpotrivă, că întreprinderea cinematografică m-a solicitat să patronez o seară de cultură cinematografică.

ut a fost Arhiva...

Din preistoria cinematecii:

proiecționiști
în panică...
un public — cobai...
o sală fără vad...

În final:
ropote de aplauze.
Succes de mare gală.
„Duios ne privea
responsabila
sălii..."

Operația abilă, fără de care rezistențele n-ar fi putut fi învinse, izbutește în cele din urmă, pe afișul „serii" vor figura ca patroni ai manifestării atît ziarul cît și întreprinderea cinematografică.

Există în rețeaua cinematografică bucureșteană o sală-problemă care poartă numele bardului de la Mircești. Nu e nici centrală, nu e nici mărginașe, e pur și simplu în afara vadului. Situată în Piața Cosmonauților, dincolo de marele trafic al bulevardelor e — din această cauză — mai mult goală. Aceasta este sala pe care vicleanul director al rețelei bucureștene ne-o propune ca obiect de experiment. Handicapul nu ne sperie. După un sondaj la „Capitol" cu un medalion Popescu-Gopo, anunțăm, public, „o seară Pudovkin". Programul, alcătuit în complicitate cu Dumitru Fernoagă, tînărul și zveltul reprezentant al A.N.F., cuprinde — evident! — **Sfîrșitul Sankt Petersburgului**, apoi **Mama**, între ele un concurs „Cine știe cîștigă" și, ca încheiere, un film de montaj despre Vsevolod Pudovkin. Proiecționiștii se iau cu mîinile de

Junele Gopo, arătînd patetic drumul spre Omuleț...

Comorile de talent de la Vadu-Vechi: Dinică și... „Brăila".

Profesorul tuturor celor care au vrut să învețe la Cinematecă: D. I. Suchianu.

cap! Numai derularea filmelor va lua aproape cinci ore. Dar publicul neprevenit a și umplut sala, pînă la ultimul loc. Niciodată n-a trăit cinematograful „Vasile Alecsandri" un asemenea eveniment. O parte a experimentului a și fost, deja, împlinită.

Dar cea de a doua? Vor rămîne, oare, acești spectatori în sală mai mult de cîteva zeci de minute? Filme de arhivă nu mai fuseseră difuzate pe ecranele bucureștene de mai bine de treizeci de ani. Pentru a nu fi expuși fenomenului de dezerțiune în masă căruia i-am fost martori în grădina din Piața Victoriei, am scris cu litere de-o șchioapă pe afișe: **Program de filme mute!!!** Dar, după ce a început să pîlpîie imaginea cenușie pe ecran, tot se mai aude o voce stingheră clamînd cu autoritate: **Sonorul!** Din fericire, intrusul e adus la realitate de șiiitul imperativ al vecinilor.

Aștept, emoționat, în foaierul cinematografului, alături de cîțiva membri ai cineclubului universității care, în pauza dintre filme, își vor disputa trofeul concursului, un mult rîvnit abonament pe un an la toate cinematografele bucureștene. Arbitrat de fermecătorul actor Florin Piersic, concursul va fi cîștigat de studentul filolog George Littera, azi lector la Institutul de artă teatrală și cinematografică.

Dar pînă să înceapă emoțiile concursului, noi le trăim abia pe cele ale proiecției. Cum va primi, oare, „vechitura" acest public care a plătit bilet de intrare ca să ne servească drept cobai? De plecat, ce-i drept, n-a plecat nimeni! În sală domnește liniștea, dar uneori și liniștea anunță furtuna. Clipele trec greu și, în ultima parte a proiecției, nu facem decît să tragem cu urechea. Cînd în sală s-a aprins lumina, liniștea mai continuă să domnească, adîncă. Apoi, dintr-un colț, cineva are ideea și îndrăzneala să aplaude. Și, închipuiți-vă! — din toate părțile izbucnesc ropote. Ca la o adevărată gală cinematografică!

Experiența reușește pe deplin. Publicul, îngăduitor, rămîne cu noi în sală, deși programul — lipsit de măsură și experiență — se prelungește pînă către ora 2 dimineața! Este 17 martie 1962. Alături de Dumitru Fernoagă, punem la cale continuarea celor dintîi proiecții de arhivă deschise tuturor categoriilor publicului. Îi solicităm, în repertoriul nostru, pe Griffith și Eisenstein, pe Chaplin și Clair, pe Dovjenko și Pabst alături de contemporanii Carné și Ciuhrai, Fellini și Trnka. Printre personalitățile care ne vin în ajutor, ca prezentatori, se numără D.I. Suchianu, Ov. S. Crohmălniceanu, Silvian Iosefescu, Vicu Mîndra, Eugen Schileru, Eva Sîrbu și alții.

În martie am numărat opt sute de spectatori — în decembrie vom înregistra peste cinci mii. Responsabila sălii ne privește cu duioșie. De cîteva luni nu mai are grija îndeplinirii planului. Rentabilitatea comercială și culturală a unei Cinemateci bucureștene a fost, pe deplin, demonstrată.

Vom rotunji, nu peste multă vreme, 25 de ani de atunci. Cum mai trece timpul! „Parc-a fost ieri!" — exclam, tulburat de banalitatea gîndului. Și nu fără să roșesc, îl desăvîrșesc printr-un:

„Mais ou sont les films d'antan?..."

T. CARANFIL

fi(l)m(e) de poveste

„Lecțiile de Maria Tănase"

„Smaranda e cea mai frumoasă..."

Cine spune că există filme pe care le porți în tine ani de-a rîndul în speranța că odată le vei și face, nu are întotdeauna dreptate. Există și filme care te poartă ele pe tine, filme ursită, de care nu scapi, care te urmăresc pretutindeni.

Nu am cunoscut-o niciodată pe Maria Tănase. Atîta știu, că la moartea ei, lăutarii satului meu s-au îmbătat și au luat-o cu barca pe Dunăre, noaptea, cîntînd „mă dusei să trec la Olt"... urlînd melodia cu lacrimi. Unul singur a scăpat de la înec. Violonistul. Mai cîntă și azi cîntecele Mariei, blestemînd toate apele care trebuiesc plătite în fiecare an cu cîte un suflet.

Am filmat, adunînd vorbe despre ea, încercînd să o cunosc după fiecare spusă, dar a fost greu, a rămas foarte puțin cu ea și despre ea, cîteva obiecte pline de praf și uitare, băgate-n pungi de plastic și cîțiva oameni care au cunoscut-o și care au dorit măcar în fața aparatului de filmat să-și mai aducă aminte...

Ioana Radu, Florica Hociung, Harry Brauner, Aurora Șotropa, Mălineanu, Dan Nasta, George Oancea, Aurelia — sora Mariei, Iordache — șoferul Mariei, Mihai Berechet, Gică Petrescu.

**„Aș ofta să-mi iasă focul,
nu mă lasă nenorocul!"
Ei n-au oftat.
Și-au luat aparatele de filmat,
au căutat urmele Mariei Tănase
prin lume și au avut noroc:
au dat de „acel abur"!**

„Degeaba cauți — mi-a sous Aurora Șotropa — n-ai s-o cunoști pe Maria din spusele noastre. Vrei să faci un film despre o lume, dar lumea aceea nu mai există!"

Stăteam de vorbă cu acești oameni, intrînd buzna în casele lor cu șine și reflectoare, cu sincroane și tot felul de fierătănii, scormonindu-le privirile și sufletele, chinuindu-le amintirile, liniștea lor și împăcarea lor nu trebuia tulburată și, cu toate astea, mă simțeam mai prost și mai gol după fiecare răspuns care ascundea atîtea taine!

Pelicula curgea repede și operatorul Mircea Bunescu, marele meu prieten, singurul om din echipă care n-a fredonat în viața lui un cîntec, îmi făcea semne să mă opresc. Pelicula curgea necruțător. Aflam despre rivalitatea Ioanei Radu cu Maria din care prima a ieșit învinsă, despre iureșul din casa Mariei, povestit de Aurora Șotropa, despre „Concertul popoarelor", din '53, cînd Mălineanu a ținut o sută de mii de oameni aproape un ceas să vină Maria să cînte, pentru că cineva îi interzisese cîntăreței să apară... Cine era acel cineva?... nimeni!

Aflam despre debutul ei în teatru, condus de atît de tînărul, pe atunci, Dan Nasta, despre șotiile ei povestite de Berechet, despre iubirile ei zănatice, tumultoase, chinuitoare, bîrfite, adulate, hulite, mi se spunea că era singura femeie de pe pămîntul ăsta care blestema cu farmecul șoaptei de poveste.

Priveam acești oameni care-mi povesteau.

Ochii lui Harry Brauner, care-mi spunea că în ultimii ani de viață ai Mariei fusese plecat... unde?... și urma o tăcere... apoi surîdea și-mi descria momentul cînd veniseră fete la ei rugîndu-i să le dea „lecții de Maria Tănase"!

Ochii Ioanei Radu, care ne certau... „unde ați fost pînă acum, dacă mai întîrziați mă filmați moartă, fir'ați ai dracului!" și purtam în mine jena atîtor generații de cineaști care i-au uitat pe cei de neuitat, chipul îngîndurat al lui Berechet, care-și amintea cum săriseră pe ei admiratorii Mariei de la Paris și cum ei a trebuit să spună că Maria nu vine să le cînte fiindcă... „a murit! A murit acum un an!" A spus-o în românește, dar a înțeles toată lumea și s-a lăsat tăcere.

Priveam agitația Floricăi Hociung la gîndul că Maria nu o să aibă un muzeu sau o sală, ceva, un loc unde să fie ea de la un capăt la altul.

În iarna asta ne-am dus la Livada cu Duzi, pe un cîmp aproape pustiu să-i vedem casa ei... altădată era un cîmp de flori.

Aurelia, sora Mariei, s-a uitat la toată forfota, care nu era pentru ea și, simțind că nu are identitate, ne-a spus: „A murit săracă! Maria noastră a murit săracă!"

Era iarnă și cernea zăpada peste cîmpul Duzilor.

Era la fel de iarnă și în garsoniera etajului zece, unde Aurora Șotropa își amintea de baluri și de baronul Daar, de rochiile Mariei și de croitoreasa Giselle... mint, nu era iarnă în garsoniera etajului zece, era primăvară și chermeză veșnică.

Cînd am privit obiectele Mariei Tănase — o scoică spartă, o fotografie, un fes, trei pălării, un costum popular, benzi de magnetofon uzate, adică mai nimic, mai nimic de nimic, mi-am dat seama că am făcut un film despre un abur, că am greșit, nu am cunoscut-o niciodată, iar restul e tăcere.

Într-o cabină de montaj, printre peliculă și benzi de zgomote, răsună cîntecele Mariei. În cabină sînt truditorii.

A mai rămas ceva... cîntecul! Iar restul nu e tăcere.

Laurențiu DAMIAN

„Mi-am pus busuioc în păr, măi"...

„Aseară ți-am luat cercei"...

fil(m)e de poveste

Drumuri spre Rebreanu

Tîrlișua, Prislop, Maieru — locurile unei stranii forțe demiurgice

În holul hotelului din Bistrița era multă forfotă. Un mare grup de sportivi, o echipă de medici, cîteva zeci de turiști europeni, geamantane de toate culorile... Colac peste pupăză, venirăm și noi, „chipa de filmare"... — Regret, nu mai avem nici un loc! — ne spune dezamăgită recepționera. E plin sezon, sîntem suprasolicitați... — Dar am fost anunțați! — Cînd? — Acum trei zile? — Sportivii s-au programat de acum o lună, pentru turiștii olandezi locurile au fost rezervate acum două săptămîni... — Dacă așa stau lucrurile, am prins eu curaj, **trebuie** să ne cazați! Am venit aici să filmăm „Centenarul Liviu Rebreanu"... Locurile noastre sînt rezervate deci... de o sută de ani!...

Așa am început un nou drum spre Liviu Rebreanu. El continua demersul început cu 20 de ani în urmă de a-l descoperi ca om și ca artist pe acela care scrisese în „Spovedanii": „Scriitorul trebuie să știe că viața lui întreagă nu poate avea ascunzișuri, nici taine, nici menajamente. Mai curînd sau mai tîrziu toate se vor da pe față, toate secretele. Prin hîrtiile lui vor scotoci oameni diferiți, indiscreți. Discreția scriitorului în viață e inutilă"...

De fapt nici nu mai știu exact cînd m-am „întîlnit" prima oară cu părintele lui „Ion". La această fericită „întîlnire" nu pot să cred că nu a contribuit și „păcatul" originar de a fi și eu un „băiat de la țară" plecat în lume să cucerească viața, luînd drept merinde un gînd din „Lauda țăranului român"...

Prin 1965, înainte de a fi dorit să fac filmul „George Coșbuc", aveam în plan un documentar **Oameni de pe Someș** dedicat lui Liviu Rebreanu. Într-un fel a fost mai bine că am realizat mai întîi documentarul despre poetul aproape consătean cu Rebreanu, în cultul căruia s-a deșteptat și a crescut viitorul romancier... Întîmplarea a făcut ca în ultima zi de filmare la **George Coșbuc**, într-o ultimă zi de august 1966, exact cu 19 ani în urma incidentului din holul hotelului bistrițean, pe cînd filmam mormîntul lui „badea George" în cimitirul Belu, din București, să vină spre noi o doamnă cu privirea risipită de timp și să ne propună să facem un film și despre „urmașul lui Coșbuc", despre Liviu Rebreanu, „cel mai mare romancier român"... Era Fanny Rebreanu. Adusese flori proaspete și le presarase pe lespedea mormîntului soțului ei, învecinat cu al lui Coșbuc, pentru a comemora ziua cînd se împlineau 22 de ani de la moartea autorului **Răscoalei**. Pentru mine și pentru operatorul Vasile Mănăstireanu, marele romancier era viu, trăia, în acea stranie lumină de sfîrșit de vară, în marmora caldă a bustului Miliței Pătrașcu. Și atunci, acolo, în fața acelui bust, am făcut un legămînt...

Patru ani mai tîrziu, în toamna anului 1970, plecam la drum. Un om de suflet, căruia îi spuneam „papa Oprescu", unul din părinții „Teleenciclopediei", a înțeles arzătoarea mea dorință, mi-a dat peliculă, o mașină și bani de deplasare, poruncindu-mi: «Să faci „un Rebreanu" așa cum nu s-a făcut!»

Luceferii din cer și cei din grădină

Drumul a început de la Tîrlișua, ca să zicem așa, de la izvoare. Era în ziua de 27 noiembrie 1970, cînd ulițele șerpuite ale satului pierdut la poalele Țibleșului ne-au primit ca pe niște oaspeți dragi... Era chiar ziua de nastere a scriitorului. Noi așteptam să bată clopotele, ca la venirea pe lume a primului din cei 14 copii ai lui Vasile și Ludovicăi Rebreanu cînd, după cinci zile de dureri și zbucium — așa cum își va aduce aminte mai tîrziu mama scriitorului — „s-au tras clopotele într-o dungă, ca la vreme de primejdie, de s-au spăimîntat oamenii și a fost panică în tot satul... Acea faptă s-a făcut cînd a fost în primejdie două vieți de om..." Așteptam ca „cea mai formidabilă ploaie de stele" să se repete ca în noaptea aceea cînd, după cum consemna scriitorul, „Pămîntul s-a întîlnit cu resturile cometei Bianca... Îmi spunea tata că stătea pe prispă și că ploua cu stele adevărate cum plouă cu apă..."

Citesc în cartea scrisă de Puia-Florica Rebreanu, „Pămîntul bătătorit de părintele meu", că prin 1963, venind pentru prima oară la Tîrlișua, rămînînd singură în grădina ce astăzi este

„Încrederea noastră merge spre **cei mulți**,
credința lor vom căuta
s-o întărim..." (Liviu Rebreanu)

Ulița...

pe locul vechii case în care s-a născut Rebreanu, autoarea s-a aplecat și a cules cîteva flori spre a le duce la București și mare i-a fost bucuria aflînd că acele flori se numesc „Juceferi"... Poate s-au născut tocmai pe acea bucată de pămînt din pulberea cosmică ce a căzut aici acum 100 de ani pentru a însemna locul de unde a plecat în lume „Juceafărul prozei românești"...

Dacă privesc filmul încheiat și transmis la TV în mai 1972 — era împărțit în două episoade de cîte 26 minute — „Adevăr și creație" și „Creație și adevăr", îmi dau seama că atunci a ars cu putere flacăra dorinței de a mă apropia cu gîndul, dar și cu pelicula, de aceea ce se cheamă o pasiune „de-o viață". Există acolo un „drum spre Rebreanu" marcat de o sinceritate copilărească născută din frămîntări aproape elementare de a mă încadra în atmosfera vieții și operei scriitorului. Am surprins atunci la Maieru — adevăratul sat al copilăriei romancierului — jocul flăcăilor și fetelor împlinind în imagini cuvintele lui Rebreanu despre acest „Cuib al viselor": „De acolo mi-a rămas imaginea jocului românesc, așa cum l-am scris în capitolul întîi din „Ion", cu învîrtita, cu fetele care așteaptă să fie poftite, cu nevestele și bătrînele în grup separat de privitoare... cu bărbații care pălăvrăgesc cu gravitate. Acolo au trăit aievea lăutarii din „Ion", și Briceag, și Holbea, și Găvan... De acolo am luat dracii de copii care fac fel de fel de nebunii.."

„Ion" i-a cerut odată socoteală lui Liviu Rebreanu: „M-ai făcut mort... Am să te dau în judecată "

Fiul lui „Ion", economist la ceapeu

Drumurile spre Rebreanu s-au încrucișat întotdeauna la Prislop, satul devenit în „Ion" Pripas, iar în zilele noastre comuna „Liviu Rebreanu". Gîndul mă poartă direct către figura brăzdată de vreme a unei femei asaltată de fotografi și reporteri, Rodovica Boldijer, care se considera și era considerată de toți binevoitorii drept „nevasta lui Ion", modelul Anei din roman. Am mai putut-o surprinde atunci, cu aparatul de filmat, înconjurată de nepoți, de femeile din sat, care nu mai conteneau cu comentariile, în ciuda tăcerii de piatră a „eroinei", relatînd, fiecare în felul său, întîmplări din romanul „Ion", preluîndu-le drept pagini din propria lor viață, dialogînd astfel involuntar pe tema artă și realitate ca într-un colocviu universitar. Atunci, omul de mare suflet și de respect față de opera lui Rebreanu, muzeograful Mihai Martin, ne-a făcut cunoștință cu un locuitor dintr-o comună învecinată, om la aproape 60 de ani, care ne-a declarat „Sînt fiul lui Ion, adevărat fiul lui Ion și mă numesc Nicolae Boldijer și locuiesc în comuna Dumitra, sînt economist la ceapeu... No, tăficu meu, cîn o citit cartea, romanu ăla „Ion" făcut de Liviu Rebreanu și-o zîs: Mă d-apăi eu nu sînt mort... Păi mămica, Anica, trăia, că nu Anica, Rodovica o chema... Așa... Zice: ia să vedem noi, de ce mă face pe mine mort... Mămica că s-o spînzurat... și nu știu ce... Hai să mergem la București... Eram flăcău de vreo 18—19 ani... Cînd ajungem, no, cată-n stînga, cată-n dreapta... și găsim pă domnu Rebreanu... Cînd îl vede pă ticu, îl îmbrățișează Rebreanu și se sărută... — Mă, ce faci Ioane, ce cauți p-aici, măi?... Ticu într-adevăr a zîs: Bine că te găsesc... D-apăi bine măi frate, măi... zice... M-ai făcut că-s mort!... D-apăi eu-s în viață... Ce m-ai scris în cartea aia că-s mort... în romanu ăla... — Măi Ionică, măi... zice Rebreanu... Fii cuminte, măi... Astea-s lucruri mai curioase... Trebuie să iasă ceva... să fie oamenii mai curioși... și nu știu ce... — Bine, măi, d-apăi eu... zice.. să știi că am să te dau în judecată... pă chestia asta... că m-ai făcut mort... — Hai măi, că ne-mpăcăm noi... zice Rebreanu... Taci din gură, măi Ionică măi..."

Soața lui Nicolae Boldijer, tot dînd de mîncare orătăniilor de prin ogradă și tot ținînd de lanț cîinele care ne strica imprimarea cu neastîmpărul lătrăturilor, intervine și ea avînd a ne comunica povestea ei „proprie" despre Ion, desigur, cel din roman, pe care-l considera propriul ei socru: „El o fost băiat năcăjit, o avut numa un loc... că cum era mai demult, să căuta averile... Mă-sa (adică mama lui Nicolae Boldijer, deci Ana, nevasta lui Ion din roman, Rodovica de azi n.n.), n-o fo frumoasă. Tată-său a fost fru-

... și oamenii ei, din film

Povestea fiecărui chip...
Mirare, întrebare, contemplare

mos (adică tatăl bărbatului ei, Ion al Glanetașului, deci Ion din roman n.n.)... Și umbla altă fată după tata-său, una Florica... Și apoi ea, Florica, s-o dus p-acolo, pă la cosit. Tata, dacă-ar trăi, apăi ăla v-ar povesti de la-nceput... Cum era, cum sărea cu săcurea, cum a mers popa Belciug la joc și-o zis: mă Ioane, rău ca tine nu e nimeni!..." Oamenii de pe aici își apără cu ardoare o biografie care, într-o anumită măsură era și a lor, dar peste care se suprapusese cu puterea de adevăr forța demiurgică a lui Liviu Rebreanu. El însuși declarase că în „Ion" a lucrat „într-un fel și până la un punct după modelele vii"... Dar nu uita să adaoge că „a crea oameni nu înseamnă a copia după natură indivizi existenți. Asemenea realism sau naturalism e mai puțin valoros ca o fotografie proastă. Creația eternă nu poate fi decît sinteză..." Sub acest raport „Ion" nu este numai romanul „făcut din cînturi vădit cadențate în stilul marilor epopei" (G. Călinescu), nu numai „cea dintîi orchestrare polifonică a romanului românesc" ci și o lecție de studiere a raporturilor dintre literatură și viață... Cred că la acest raport s-a gîndit Liviu Rebreanu și atunci cînd a subscris la formula inscripției de pe mormîntul fratelui său de la Ghimeș-Palanca: „Aici odihnește Apostol Bologa — Emil Rebreanu, eroul romanului „Pădurea spînzuraților" de Liviu Rebreanu".

Monumentul unui erou literar

Drumul la Ghimeș-Palanca, spre poiana de la poalele înnourate de gînduri ale munților Ciucului, dincolo de apa gureșă a Trotușului, ne-a adus în față, ascuns într-un pîlc de brazi, acest monument unic pe teritoriul României. Un erou de roman — Apostol Bologa — împarte aceeași lespede, aceeași groapă, cu un om care a existat în realitate, Emil Rebreanu. Cu toate că nu este străin de inscripția de pe mormînt, Liviu Rebreanu declara: „Apostol Bologa însă nu are mai nimic din fratele meu..." adăugînd apoi: „Fără tragedia fratelui meu, **Pădurea spînzuraților** sau n-ar fi ieșit deloc, sau ar fi avut o înfățișare anemică, livrească, precum au toate cărțile ticluite din cap, la birou, lipsite de seva vie și înviorătoare pe care numai experiența vieții o zămislește în sufletul creatorului..."

...Bineînțeles, recepționera hotelului bistrițean a soluționat pînă la urmă și cazarea noastră... A doua zi, am însoțit un grup de 60 de profesori de limba și literatura română veniți aici din toată țara să dezbată problema predării în școli a lecțiilor despre romanul românesc, să cunoască de la izvoare acest capitol al istoriei noastre literare. Așa am ajuns din nou la Tîrlișua într-o luminoasă zi de 1 septembrie. Gazdele asfaltaseră ulița mare, bustul scriitorului se înălțase în micul parc din centrul comunei iar placa ce amintea de locul casei unde se născuse Liviu Rebreanu era încadrată de un monumental zid de piatră. Dincolo de ei, grădina cu flori de unde am cules și eu „luceferi" să-i pun pe umerii de bronz ai statuii de peste drum...

Editorul operelor critice Liviu Rebreanu, neobositul Niculae Gheran, a dat citire actului de naștere al romancierului, un capitol din cartea sa dată la tipar, intitulată „Tînărul Rebreanu"... Ciudat! Ne aflam exact în ziua în care, cu 41 de ani în urmă, la proprietatea sa din Valea Mare, dincolo de Carpații în jurul cărora s-a unit toată spiritualitatea românească de-a lungul veacurilor, Liviu Rebreanu trecea în lumea umbrelor...

Acest drum spre Rebreanu, spre cel care „a dat vieții o operă și operei o viață" (T. Vianu), era merindea proaspătă cu care ne îmbogățeam sufletul înainte de a porni spre marea încercare de a realiza un nou film documentar dedicat celui ce spunea: „Cînd am făcut ceva, am lăsat să se înțeleagă că mi-am făcut datoria"...

Pompiliu GÎLMEANU

Ion, cel din viziunea lui Mircea Mureșan: Șerban Ionescu și Ioana Crăciunescu

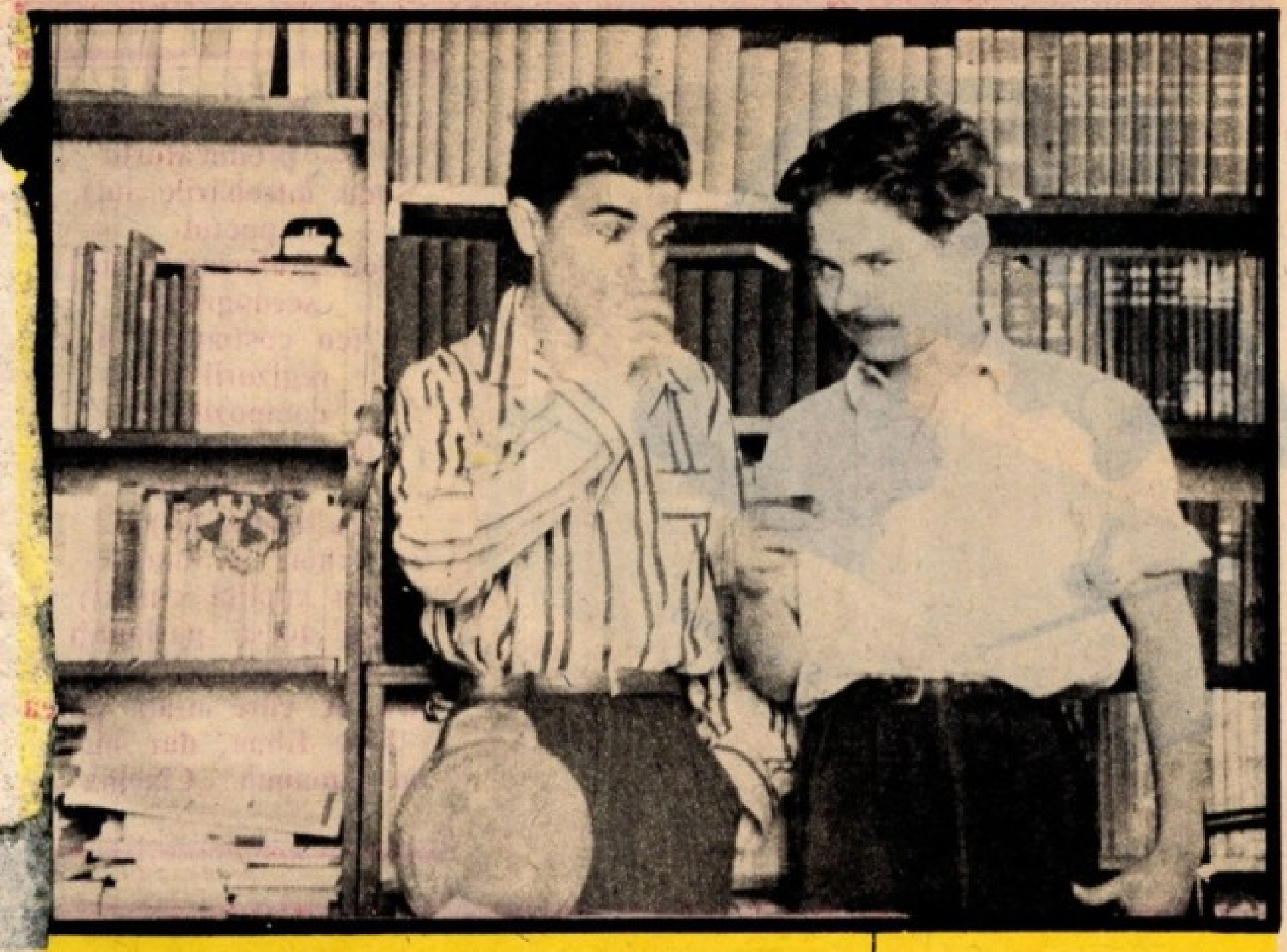
fil(m)e de poveste

E una din ultimele lui p... Era la „ziua" poetului Gheo... Tomozei, în aprilie '56. Se... țeau amîndoi bine. „Tom... privea plin de vesele între... iar Labiș ne căuta — ... coada ochiului său copil... — surîsul. În clipele fe... nu știa să fie decît copil... E o poză fericită a lui — ... și degetul întins spre bu... rul pantalonului are o mi... duioasă, fragedă, ima... Nu, nu mai avea mult... are 50 de ani.

(din foto-colecția personală
Pompiliu Gîlm...

Lumea lui Wells

Ascultînd tulburătoarele relatări ale cosmonauților care cercetau cu ochi lacomi, dar dezamăgiți, astrul mort, îți aminteai, nu fără fior, de o pagină a romanului lui H.G. Wells „Primii oameni în lună": „... puteam acum să distingem ceea ce nici un ochi omenesc nu mai văzuse vreodată: sub strălucirea zilei, contururile tăioase ale stîncilor și ale ripilor de pe șesuri sau din fundul craterelor... vulcani uriași stinși, deșerturi de lavă, prefundeni falii, crăpături și prăpăstii". Scriitorul văzuse cu ochii minții ceea ce columbii oceanului circumlunar priviseră prin hublourile uriașelor nave. În întreaga sa existență — din care filmul biografic ce i-a fost consacrat ne înfățișează doar o părticică — a scrutat viitorul; o făcea considerîndu-se un fel de educator al po...



S-a autocaracterizat așa:
„...un gînditor al ideilor avansate, un visător care a fost tolerat aproape incredibil...“
A avut viziuni geniale ale viitorului și un surîs crud.

porului lui lucrînd nu numai ca un scriitor fecund, ci și ca un jurnalist operativ, omniprezent, propunîndu-și necontenit să scrie despre schimbarea vieții și despre oamenii care se gîndesc cum s-o schimbe. Pentru aceasta s-a întîlnit nu numai cu simpli cetățeni, ci și cu conducătorii de state. Într-o jumătate de veac, a avut lungi convorbiri cu președinții Statelor Unite Wilson și Roosevelt, cu conducătorii Uniunii Sovietice Lenin și Stalin, a fost prietenul apropiat al celor mai mari scriitori ai epocii, Anatole France, Bernard Shaw, Maxim Gorki, Walt Whitman, s-a ocupat îndeaproape de organizarea Ligii Națiunilor și apoi de cea a PEN-Clubului, a desfășurat o activitate uriașă în sensul apropierii oamenilor de cultură țărilor, popoarelor.

În filmul pe care-l evoc, poate fi văzut tînăr și vesel, cu racheta de tenis în mînă sau pornind la vînătoare, plimbîndu-se cu Bernard Shaw — pe care-l admira și antipatiza în același timp — amestecîndu-se amuzat printre aprigele militante ale mișcării feministe engleze și contemplînd cu ironie ridicolele parăzi ale Armatei Salvării. Se mai poate vedea cît de adînc era preocupat de împrejurările tragice ale primului război mondial, care l-a zguduit, făcîndu-l să treacă printr-o criză morală, dar și relevîndu-i — cum declara mai tîrziu — instalabilitatea profundă a ordinii sociale și, deopotrivă, posibilitatea unei reorganizări fundamentale a lumii. Și-a și imaginat, de altfel, în romanul **Lucrurile care vor fi** cum peste globul măcinat de război o societate de ingineri geniali presară un praf adormitor care instaurează o pace îndelungată.

Firește, pacea prin somn era una din soluțiile ce demonstrează că Wells a fost și umorist; adică unul din acei oameni care, observînd lumea cu toată căldura inimii, le arată din cînd în cînd semenilor reparabilele imperfecțiuni ale traiului de toate zilele, poftindu-i să se lepede de ele surizînd. În indiferent care roman sau nuvelă a sa, scriitorul își găsește răgazuri de a ne îmbia la exteriorizarea celui mai uman dintre atributele umane, rîsul. La 70 de ani și-a scris o compactă istorie a vieții, intitulată: „O tentativă de autobiografie sau descoperirile și concluziile unei creier foarte obișnuit“. Iată și încheierea cărții: „Ceea ce rămîne din această biografie e povestea celui mai irresponsabil și mai răsfățat gînditor al ideilor avansate, un aventurier care fără a fi poftit de cineva și-a luat libertatea de a critica fără restricții stările stabilite, care și-a petrecut viața visînd și care a fost tolerat totdeauna de o manieră aproape incredibilă“. Oare așa să fie? Autorul e, hotărît, mult prea crud cu propria-i persoană. Pentru noi, din lunga viață a lui Wells rămîne opera; una din acele opere uriașe prin care conștiințele mari și strălucitoare deschid mereu omenirii căi noi în necunoscut.

Valentin SILVESTRU

**Cîțiva din acești oameni
— producătorul
(cu întrebările lui),
poetul
(cu preferințele lui)
scenograful
(cu costumele și
regizorii lui)
compozitorul
(cu sunetele sale),
operatorul
(cu lumina lui)
chiar și mama
(cu copilul cinefil)
toți acești pasionați
ai muncii artistice
fără de care n-am putea
face filme, dar nici
un almanah „Cinema"...**

confesiunea unui producător care s-a înșelat

Consimt la o „declarație de dragoste"

„Care este cheia succesului de casă"? am întrebat, mai demult, pe un mare producător englez de film, recunoscut pe piața mondială, prin cîteva „lovituri" răsunătoare ce i-au adus celebritate și bani, foarte mulți bani. Întrebarea mea își avea tîlcul ei, într-o perioadă cînd multe filme românești rulau cu săli pe jumătate pline, vorba optimistului, deși cronicile erau favorabile, regizorii se considerau geniali și se gratulau între ei cu falsă modestie, iar noi, toți, trăiam sentimentul că tînăra noastră cinematografie este urmărită de ghinion. „Uite care e socoteala" mi-a răspuns interlocutorul, fără ifose și fără speculații pretențioase, „faci rost de un scenariu beton, angajezi un regizor talentat, alegi cîțiva actori cu priză la public și, după aceea, te duci la biserică și te rogi ca filmul să aibă succes".

Producătorul atotștiutor îi reproșa regizorului „liniaritatea discursului" și limbajul vetust.

Am rămas perplex. Cunoșteam, bineînțeles, cele cîteva condiții elementare indispensabile reușitei oricărui film, realizam, firește, că valoarea intrinsecă a fiecărui compartiment nu reprezintă nimic, sau aproape nimic, dacă nu s-a produs osmoza, scînteia miraculoasă ce eliberează energii creatoare făcînd ca totul să vibreze la unison, eram conștient că pe deasupra tuturor plutește incertitudinea, inefabilul, spectrul spaimei legat de gustul publicului, flotant ca devizele unei burse imaginare, dar să aud din gura unui producător versat că filmul stă sub semnul proniei cerești, în fond, o loterie a liberului arbitru dominată de deviza „totul sau nimic", asta mă depășea. Am mulțumit, protocolar, englezului pentru „sfat" și, de atunci, m-am jurat să gîndesc pe românește.

Regret, recunosc, mă întreb...

Amintirea aceasta mi-a stăruit în minte și iată, acum, la cîteva luni după premiera filmului **Declarație de dragoste**, cu imensul său succes de casă, mă întorc și zic: care este secretul reușitei?; cum se explică cozile interminabile de tineri în fața cinematografelor într-un „sezon mort" și cei peste un milion de spectatori în numai două luni de vară?; asistînd la vizionările de rutină, cum de n-am intuit „evenimentul", atunci cînd îi reproșam regizorului liniaritatea discursului și lipsa de inovație în materie de limbaj filmic? Regret nespus, am tăria să recunosc: experiența, flerul sau „presimțirile" mele cinematografice m-au trădat. Trăind în mijlocul studenților de la IATC, mă hrăneam cu iluzia că cunosc temperamentul și reacțiile tinerilor, e adevărat ceva mai „bătrîni" decît adolescenții din filmul nostru, le înțeleg aspirațiile și trăirile specifice vîrstei lor și, mai ales, le-am descifrat sensibilitatea frustă în raport cu lumea.

Au dreptate cei ce afirmă că „omul este un produs al generației sale". Îți este aproape imposibil să intri în pielea unui adolescent de 16—18 ani, deși, aparent, e tot atît de puțină deosebire ca între o frunză de copac și altă frunză de copac. Hotărît lucru, fiecare generație e o specie în sine, aparține unui alt arbore. M-am consolat cu ideea că mă aflu în fața unui „caz", păstrînd proporțiile similar cu imprevizibila reacție față de acel **Love Story** al lui Erich Segal, o exaltare, un avînt care nu sînt proprii doar filmului

Uimitor! În plin „sezon mort", filmul face peste un milion de spectatori în numai două luni

ci aparțin unei puteri recunoscute, concentrate în publicul tînăr într-o singură secundă explozivă. **Declarație de dragoste** este filmul unui „moment", care îl aruncă pe Nicolae Corjos ca pe o rachetă, de sute de ori dincolo de dimensiunile lui, iluminînd timp de o clipă bolta cinematografiei cu o flacără puternică, strălucitoare.

Am revăzut filmul în studio și cîteva săli din țară, am citit scrisorile entuziaste ale unor elevi, am stat de vorbă cu cîțiva directori de cinematografe și profesori de liceu; invariabil, obsesiv se insinua observația, poate concluzia: „tinerii se regăsesc în eroii de pe ecran". Radu Cosașu merge mai departe și cu finețe de observator avizat, dublat de scriitorul care cunoaște psihologia oamenilor reali și personajelor de ficțiune, îmi spune apăsat: „tinerii nu se regăsesc, se identifică cu eroii". Cred că nu se înșeală, explicația trebuie căutată nu numai în zona artei ci și în prelungirea ei, în mentalitatea generației liceene căreia îi este destinat filmul.

Romantismul e compatibil cu seriozitatea...

Declarație de dragoste. Inspirat titlu. Scenaristul George Șovu, subtil cunoscător al mediului școlăresc, sparge canoanele, înfruntă prejudecățile și ne propune spre meditație (în folosul educației) o realitate, aparent, frivolă: copiii noștri se îndrăgostesc, trec prin chinurile amorului, își scriu bilețele și fac declarații de dragoste. Incredibil! Cum se poate una ca asta? Cum să accepte Adela Mărculescu, mama lui Alexandru Bîrsan, idila feciorului, predestinat carierei universitare, cu o fată oarecare, Ioana Popa, ce-i drept gingașă, plină de farmec, cu ochi frumoși de ciută speriată? Cum să accepte profesoara, Tamara Bubiuceanu-Botez, ochiadele „puișorilor", excluse cu desăvîrșire din regulamentul de ordine interioară, puișori, care, pe deasupra, nu știu să danseze vals? Cum să acceptăm noi, producătorii de film, că tineri absorbiți de carte și activități anexe, serioși, profunzi, pregătiți pentru muncă și viață, să fie compatibili și cu legătura romantică a unui cuplu de îndrăgostiți?

Ei, da, trebuie să acceptăm de dragul adevărului, înțelegînd sensul superior al dragostei adolescentine la o vîrstă nu fragedă ci tragică, marea linie despărțitoare a vieții. La vîrsta

Lege dramaturgică, de la Shakespeare citire: în orice love-story, esențiali, lîngă îndrăgostiții visători, sînt părinții realiști... (Adela Mărculescu și Constantin Diplan în *Declarație de dragoste*)

Foto: Victor STROE

De la Hitchcock citire: cel mai pasionat subiect e acesta — un băiat iubea o fată... (Teodora Mareș și Adrian Păduraru în filmul regizat de N. Corjos, după scenariul lui G. Șovu).

aceasta întregul viitor poate depinde de o singură trăire. Este vîrsta, afirmă psihologii, cînd adolescentul este confruntat cu o renaștere a problemei „idilei de familie" din prima copilărie. Mijloacele sale de rezolvare constau în căutarea și găsirea unui „partener romantic" din propria sa generație. Așa se naște nevoia de dragoste, singura pasiune capabilă să răspundă la nevoia umană de comuniune cu lumea, o experiență de participație și comunicare care permite dezvoltarea activității personale. Pusă sub controlul educatorilor, dragostea juvenilă poate și trebuie să respecte intru totul integritatea și individualitatea ființei.

Naturaleţea se poate potrivi cu emoţia...

Așa stînd lucrurile, cum reacționează tinerii în sala de cinematograf? Păi, ce să facă, se bucură, suferă, participă, într-un cuvînt se identifică cu Ioana (Teodora Mareș) și Alexandru (Adrian Păduraru), fiindcă dragostea lor este firească, naturală, un dar al vîrstei. Și este meritul incontestabil al regizorului, scenaristului, operatorului șef Doru Mitran, compozitorului Florin Bogardo, inginerului de sunet Bujor Suru de a fi transpus pe ecran cu mijloacele specifice „ideea", acest paradox al dublei identități, printr-o aură de puritate și poezie. Secretul filmului, dacă mai poate fi vorba de un secret, constă în subtilitatea cu care realul, uzata formulă „ca-n viață", a fost înlocuit printr-un substitut al realității. Tinerii aderă la el, inconștient firește, grație puterii de fascinație a ecranului care îi aruncă într-o lume necondiționată, unde totul este posibil, o lume populată de ființe exemplare, dar suficient de umane, cu care se pot identifica. Și dacă fetele, neconsolate, unele mai urîțele, altele lipsite de cochetărie, etc., suspină lacrimogen, iar băieții, toți ochelariștii, toți „tocilarii" timizi, vai, nefericiți în dragoste, tac cu respirația tăiată, aceasta înseamnă că filmul a reușit să le ofere un sistem de satisfacții compensatorii, care se realizează prin identificarea cu eroii și evaziunea în ficțiune. Ficțiunea unei scoici. Dar bănuiesc ei, oare, știu ce e în interiorul scoicii? Asta-i întrebarea. Scoica pare să cuprindă întrînsa oceanul atunci cînd îți lipești urechea de ea și asculți, dar eternul ei cîntec de orgă nu-i decît iluzie și, dacă vijîie, asta se întîmplă fiindcă-i găunoasă.

Dezlegarea „enigmei"

Cei ce-l cunosc pe Nicolae Corjos, îi apreciază modestia, generozitatea și, mai cu seamă, căldura omenească. Mulți colegi din studio înclină să considere că marea performanță de public a filmului „Declarație de dragoste" rezidă în investiția de căldură sufletească. O apreciere para-artistică. Personal, cred că dincolo de acest sentiment nobil regizorul a împrumutat filmului său o stare de afectivitate mult mai profundă, i-aș zice tandrețe, o anume experiență umană sui generis care nu cere nimic, nu are țintă, nici scop particular și, tocmai de aceea, este liniștită și gratuită. Așa se explică atitudinea curtenitoare și calculat tolerantă a dirigintelui filosof (Ion Caramitru), autoritatea „anonimă" a directoarei (Cristina Deleanu), prietenia aspră, dar ocrotitoare a maistrului de șantier (Dorel Vișan) ș.a.m.d. Toate aceste personaje plac puștimii, prin intermediul lor mediul școlii, clasei, străzii își pierde caracterul său încordat și devine un dialog între ființe umane. În felul acesta filmul depășește cadrul unei simple declarații de dragoste făcute cu spirit literar, în surdină, cu o mie de subînțelesuri și fără nici o precizare, creînd" o lume care reduce frustrările, tensiunile mediului cotidian și proclamă spiritul de prietenie înțeles ca un mod de existență. Prietenia e mai frumoasă decît dragostea. E numai suflet. În dragoste intră prea multă materie.

Asta-i bună; de unde am plecat și unde am ajuns? String hîrtiile, profund nemulțumit de propria-mi argumentație, și dau să plec la redacție. Întîmplarea îmi scoate în cale un mucalit din studio, recunoscut pentru umorul său fin și verva-i sclipitoare și, într-o ultimă încercare disperată, arunc undița întrebîndu-l, așa, într-o doară, de ce place acest „Love Story" românesc. Răspunsul a venit sec, ca o lovitură de măciucă: „simplu, pentru că are și Love, are și Story". Evrika!

Constantin PIVNICERU

Un cineast care „aude imagini“

Cezar Petrescu despre muzica lui H. Maiorovici la spectacolul „Fram, ursul polar“: „Muzica dumitale are ceva din înălțimile celeste“

Mă întrebam cîndva dacă există creatori predestinați filmului care să vadă imagini cum văd eroii lui Camil — idei. „Cunosc un compozitor de muzică pentru film care „aude imaginea“ spunea cineva, foarte inspirat, despre Hary Maiorovici. Și o aude încă de pe vremea „marelui mut“ cînd, copil fiind, după ce se delecta cu peliculele vremii, încerca să realizeze el un alt acompaniament sonor. „Cum nu aveam pian acasă, mă strecuram la catedrala din Sighet și improvizam la orgă muzică pentru secvențele pe care mi le aminteam. Intuisem ce posibilități infinite are această artă tînără care — chiar de la începuturile ei — a atras compozitori ce i-au oferit muzicii de acompaniament și altă destinație decît aceea de a acoperi zgomotul aparatului de proiecție. Saint Saëns, de pildă, compunea în 1908 un opus 128 pentru reprezentația cu **Asasinarea ducelui de Guise**, iar Honneger depășea simpla ilustrație sonoră a imaginii, realizînd pentru filmele de artă ale lui Abel Gance **(Roata, Napoleon)** veritabile bijuterii muzicale care ajutau publicul să înțeleagă mai bine noile căi de expresie pe care pășea cinematograful. Imaginea cerea imperios sunet, muzică, pentru ca să se facă și mai bine înțeleasă. Eu am avut surpriza să constat, mai tîrziu, că nu greșisem cînd îmi creiasem lumea mea de armonii“.

Pe autorul admirabilelor partituri pentru cine-poemul **Moartea căprioarei** (regizor: Hristu Poluxis), **Pulul** (animat de Laurențiu Sîrbu), **Ultima noapte a copilăriei** și **Falansterul** (regia: Savel Stiopul), **Asediul** (Mircea Mureșan) distinse cu multe premii internaționale — l-am întîlnit la el acasă, în Mănăștur, în fața celor trei sintetizoare cu care, printr-o savantă alchimie electronică, distilează armonii rare, tulburătoare.

— **Ești un neobosit căutător de nou muzical și tehnic, H. Maiorovici. Într-o epocă în care filmul românesc oscila între un simfonism greoi, desuet și o ilustrație de muzică (mult prea) ușoară, ai reușit să aduci unui film ca „Ultima noapte a copilăriei“ ceva proaspăt, original...**

— Partitura se baza pe un rondo clasic cu 11 variațiuni. Inedită era alternanța unor fragmente melodice sugerînd stări lirice, cu serii care introduceau o notă de neliniște tulbure, specifică adolescenței.

— **Pentru prima dată într-un film românesc, orga capătă o funcție dramatică.**

— Eu cred că orga poate transmite cele mai profunde, mai nobile sentimente. Unui moment ca apropierea dragostei în **Ultima noapte a copilăriei**, orga îi conferea aura de mister — miracol solemn și totuși tandru, învăluitor. Alteori ea sugera un univers selenar straniu, ca în **Moartea căprioarei**, unde pădurea pustiită de secetă părea o planetă străină, pustie.

— **Cum ai ajuns să scrii această muzică?**

— Am pornit direct de la poemul lui Labiș. Prin 1954 îl întîlneam des la Casa Scriitorilor: cînd am citit poezia i-am spus ce mult mi-a plăcut și că voi încerca să sugerez și prin muzică stările pe care mi le transmitea această mică mare dramă existențială. El a fost de acord, dar n-a mai apucat, din păcate, să asculte cele cîteva motive muzicale și tema dramatică a morții căprioarei pe care am dezvoltat-o abia în '57, într-o construcție pentru orgă și corzi. Era o muzică realizată pe un fond folcloric

Dimineața, lucrînd...

După joc .. (Ion Caramitru cu Ilie Năstase)

După lucru...

Puterea și inteligența tinereții lăuntrice

Ieșeam de la premiera unui film în care jucase Caramitru și, în inevitabila apropiere de voci, am auzit două fete făcînd cronica orală a filmului și pe una din ele spunîndu-i celeilalte: „Îl iubesc!" și cealaltă răspunzîndu-i: „Ba eu îl iubesc!" Și m-am gîndit că dacă celor două fete necunoscute nu le e rușine să spună în gura mare, în aglomerația de la „Patria", ceea ce au spus, de ce i-ar fi rușine unui băiat la fel de necunoscut să spună același lucru, în aglomerația din paginile unui almanah? Atîta doar că eu ar trebui să-mi justific sentimentul. Nu?

Să tot fie vreo douăzeci de ani de cînd l-am cunoscut în cabina unui teatru. Proaspătul absolvent citea din Shakespeare, în original și nu știu cum mi-a plăcut deodată băiatul ieșit din adolescență și care avea să rămînă pentru mine simbolul adolescentului maramureșan, țîșnită din zestrea mea afectivă de copil care colindase munții. Cînd mai tîrziu realizam documentarul **Vînătoare în România**, cu Hristu Poluxis și filmam o vînătoare de căprioare prin Ghirișul românesc (obișnuiesc să particip la filmări ca să mă îmbib de atmosfera filmului), m-am gîndit la o „cinematografiere" a poemului lui Labiș. Dar nu ca o ilustrare de imagini, ci ca o rimă cu sentimentele sugerate de mitul fetei preschimbate în căprioară.

Un cineast...

— Inspirata partitură la „Moartea căprioarei" ți-a adus pe lîngă mari premii internaționale (Crucea de aur a Sudului la Adelaide — Australia, Delfinul de aur la Teheran; iar muzica la „Pulul" după Brătescu-Voinești a primit un premiu la Varșovia, altul la Karlovy-Vary) — și o bursă la Roma în 1981. Criticii italieni au admirat această „muzică încărcată de poezie și de meditație filozofică" (Altro Cinema) și „Rafinata technica dei sopraposti" — suprapuneri de motive și sonorități rafinate obținute prin intermediul instrumentelor electronice. Partitura mai recentă pentru „Falansterul" a fost și ea apreciată de criticii francezi cu ocazia unor proiecții în cinematografe de artă din Paris și Cannes.

— Falansterul mi-a oferit într-adevăr un nesperat cîmp de inspirație. Scenariul lui Nicolae Dragoș și Florian Avramescu m-a stimulat enorm. Eu creez în mare parte muzica în timpul lecturii scenariului, de aceea nu accept să colaborez la un film al cărui scenariu nu-mi oferă cel puțin un gînd, o stare, un simțămînt care să mă inspire. Fiind vorba de un film epic — istoric, dar cu o puternică încărcătură emoțională dată de noblețea idealului social și de romantismul eroilor, dimensiunea lui muzicală trebuia să fie una liric-dramatică. Diversele variații ale motivului liric ce-l de-

Un poet contemporan are ferma convingere că nimeni nu recită mai frumos „Oda în metru antic" ca Ion Caramitru

În '85, două succese: după profesorul Socrate (din Declarație de dragoste), tatăl din *Promisiuni*-le Elisabetei Bostan.

centului perpetuu. Adolescent = refuz al conformismului + pudoare a inteligenței. Pe ambele le-am citit de-a lungul anilor ca pe două constante ale existenței de actor a lui Ion Caramitru și nu numai ale existenței de actor, ci și de om, de animator al vieții noastre artistice. Îl văd acum mult mai puțin decît aș dori (filmează, repetă, joacă, regizează, are recitaluri, imprimări la radio, la televiziune, are soție, copii), dar de cîte ori îl văd sau îl aud mă bucur să reîntîlnesc același adolescent, aceeași severă economie de mijloace în exprimarea tinereții lui lăuntrice, același surîs — insignă a inteligenței în descifrarea realului.

Îmi povestea cineva despre soția lui care, atunci cînd calcă rufe, își pune discuri cu coruri din opere: Carmen, Aida, mă rog. Ce gulere tăioase o fi avînd amicul meu la cămăși, pe ce cearceafuri de tablă zincată doarme... Ei bine, cămășile lui Caramitru sunt moi și nu au șișuri la guler, iar cearceafurile spectacolelor lui sunt de catifea. Să tot visezi pe ele. Ascultîndu-l recitînd versuri de Eminescu, Nichita Stănescu sau Marin Sorescu îmi dau seama că recitalurile lui și ale lui Dan Grigore sunt printre cele mai frumoase semne ale faptului că putem exista împreună, dar și individual, că surîsul și reculegerea sunt patrii spirituale la care nu avem dreptul să renunțăm.

Să le spun celor două fete de la „Patria" că de-aia îl iubesc eu pe Pino? Pentru că știe să nu renunțe la surîs? Pentru că cenzura inteligenței lui e mereu trează? Pentru că spune cel mai frumos „Oda în metru antic"? Pentru că iubește recitalul? Pentru că a adus în sufletul marelui public valorile de seamă ale liricii contemporane? Pentru că știe să spună atît de frumos „Miorița" în armânește? Ar fi un răspuns cam retoric, dar de luat în seamă printre toate aceste pricini și din multe altele, multe, prea multe pentru a fi înșirate aici. Îmi plac mult George Constantin, Marin Moraru, Ovidiu Iuliu Moldovan, Mircea Diaconu. Îmi mai plac și alții. Dar pe Caramitru (să nu mă audă cele două fete de la „Patria"!), îl iubesc. Pur și simplu. Fără explicații. Îmi regăsesc adolescența în el. Și atît.

Ion DRĂGĂNOIU

P.S. *Nu credeam să ajung să învăț a-i vedea vreodată jucînd în același film pe Ion Caramitru și Ioana Crăciunescu. Sunt actorii mei preferați. Sunt pariurile mele într-o lungă cursă a inteligenței actoricești. Și? Și i-am văzut jucînd împreună într-un film al Elisabetei Bostan,* **Promisiuni.** *Și? Și nimic. Îi iubesc!*

---

finește pe Diamant, flacăra credinței lui nobile — erau legate prin elemente de percuție (celeste harfa) suprapuse cu orga mea electronică la care-mi realizez efectele. Pentru că a venit vorba de aceste efecte: recent, Biblioteca Republicii Federale Germania din București mi-a oferit prilejul unui experiment „în premieră mondială" — cum am fost asigurat de către un critic german. La mini-orga mea electronică am improvizat, la prima vedere, muzică pentru cîteva filme mute regizate de Lubitsch. O experiență extrem de interesantă, care mi-a amintit începuturile mele muzicale, cînd îmi exersam fantezia improvizînd — atunci doar mental — pe secvențe mute.

— **Muzica atonală pe care ai folosit-o la un moment dat la „Falansterul" amplifica senzația tragică de reprimare socială, de haos, atît de sugestiv urmărită de mișcarea aparatului lui Ion Anton, de gîndirea regizorală a lui Savel Știopul. Un sondaj al caselor de film a considerat muzica la „Falansterul" drept cea mai bună muzică de film a anului. Un critic muzical scria că** Falansterul **și-a dat ocazia de a „ reînnoi structurile expresive muzicale dînd orgii electronice valențele unui simfonism la zi."**

— Aceste „structuri expresive", simfonism modern, nu pot lua naștere decît pornind de la un scenariu bogat în idei, sugestiv. Nimicul nu poate naște decît tot nimic. Dați compozitorilor asemenea scenarii generoase în idei, sentimente și pot „răsturna" — în sensul cel mai armonios — ecranul. Astăzi — poate mai mult ca oricînd — lumea amenințată de atîtea catastrofe are nevoie de marele echilibru pe care-l poate oferi muzica. Dacă viața e doar o amînare a morții, atunci muzica (y compris cea pentru film), e o binefăcătoare prelungire a vieții.

— **Îți mulțumim!**

Convorbire realizată de
Alice Mănoiu

Personalitatea unui personaj

Ca orice erou de „bine“, Mărgelatu n-ar fi Mărgelatu, dacă n-ar avea împotrivă și pe potrivă eroul „de rău“ al Agathei Slătineanu

Agatha Slătineanu în plin secol 19.

Seria de filme istorice despre epoca revoluției pașoptiste, scenarizate de scriitorul Eugen Barbu, se vădește, cu fiecare nou episod, o ambițioasă încercare de creație a unei epoci narative în maniera unui Sue, ori Terrail sau Dumas. Firul evenimentelor este dus înainte de aventurile eroului principal Mărgelatu, reprezentînd în film o fracțiune a unei revolte mai radicale decît chiar Frăția, fiindcă Frăția reprezenta interesele burgheziei democratice, dispusă a accepta și multe reforme formale, prin care să ia puterea politică în mîinile ei. Legalismul la care țineau cu tot dinadinsul membrii Frăției făcea — de multe ori — din actul revoluționar un joc de salon cu cuvinte mari și fapte nesemnificative. Egalitate, dar nu cu cățelul Samurache, ca în fabula poetului Alexandrescu.

Ridicat din sînul poporului, alături de popor, Mărgelatu nu se mulțumește cu jumătățile de măsură, împingînd astfel revoluția înainte, speriind cu extremismul său pînă și pe membrii societății Frăția. El contrariază idealurile retorice ale bonjuriștilor, deschizînd însă în mod clar (pentru spectatorul român de azi) perspectiva răbufnirii maselor tumultuoase, ale celor mai nevoiașe pături sociale.

Desigur, rolul lui Mărgelatu este deosebit de atractiv și de dificil. Florin Piersic l-a abordat cu multă dăruire, punîndu-și, poate cel mai convingător din toate rolurile de pînă acum, talentul în valoare.

Dar „personajul pozitiv“ al seriei, animat de idealurile nobile, altruiste, nu s-ar fi putut evidenția decît prin contrast cu „personajul negativ“, cu principiul opus, care trebuia să-i fie pe măsură, într-o confruntare spectaculoasă, de la egal la egal. Victoria asupra unui „tigru de hîrtie“, în lumea artei duce la caricatural și simplism. Desigur, pe parcursul celor patru serii de pînă acum apar o mulțime de personaje mai mult sau mai puțin negative, mai mult sau mai puțin pozitive, grade ale binelui și răului. Există însă un personaj care adună în el, simbolic, tot ce are răul mai rău, așa cum Mărgelatu este vîrful cel mai ascuțit al revoltei populare. Și este evident pentru orice observator versat al procesului de creație, că Eugen Barbu a ilustrat acest arhetip moral prin Agatha Slătineanu.

Personajul Agathei Slătineanu este, de-a lungul epopeii, surprinzător de unitar și complex. Așa cum Mărgelatu se pune trup și suflet cauzei, tot astfel Agatha are mereu înaintea ochilor,

nedezmințit, propriul țel care o animă. Este o confruntare de o certă vigoare morală: pe de o parte altruismul social (Mărgelatu), pe de alta parte individualismul, egocentrismul, meschinăria veroasă. Agatha își depășește condiția artistică de simplu rol în narațiune, spunîndu-ne ceva constant despre condiția răului în istorie. Agatha Slătineanu **este** istorie.

Se zice că idealul actorilor de teatru ar fi Richard al III-lea. De ce? Din prejudecata că abia într-un rol principal profund negativ un mare talent poate să-și dea măsura măiestriei. E adevărat, însă: un rol ca Richard al III-lea sau te face nemuritor, sau „te face praf", cum se spune. La un astfel de rol nu mai există cale de mijloc.

Sînt puțini actorii de film care să se fi încumetat sistematic în roluri negative, și care să nu cadă niciodată în schematic, în caricatural. Karl Kinski și Richard Widmark sînt printre rarele exemple în această direcție. Chiar și marii actori de eroi pozitivi, confruntați cu vreun rol negativ s-au vădit deseori ba superficiali, ba prea „dramatici". Dramatismul excesiv în film, după părerea mea, este o slăbiciune de neiertat. Filmul — chiar și cel aventuros — este făcut pentru interiorizări, nu pentru gesturi cu brațele larg desfăcute, aceasta și pentru simplul motiv că dacă deschizi prea larg brațele, mîinile, fie și pe ecran panoramic, îți ies din cadru de la cot și duc, nu odată, la hilar...

Marile personaje negative sînt, îndeobște, bărbați. Numărăm, în literatura de aventuri, foarte puține personaje feminine ale Răului. Femeia „tragică" este o dimensiune romantică a artei, pe care romanul, și mai ales filmul de capă și spadă, care nu se poate lăuda cu cine știe ce subtilitate psihologică, o trece cu vederea. În afară de personajul Mylady al lui Dumas, toate celelalte personaje de acest fel cu care m-am întîlnit prin diverse opere de gen, mi s-au părut forțate și neconvingătoare.

Ei bine, judecînd după aceste criterii, Agatha Slătineanu în interpretarea Margăi Barbu este singurul personaj de acest fel din cinematografia noastră (și unul dintre puținele din lume), care corespunde celor mai înalte exigențe. O femeie frumoasă, lucidă, inteligentă și rea. O femeie stăpînă pe propriul ei destin, dar nu numai atît: o femeie jucînd un rol major în Poveste. Urmărindu-și propriile interese, ea trece dintr-o tabără într-alta fără remușcări, trădează fără să se trădeze, fiindcă dincolo de aparența mărunțelor entelehii ale lumii acesteia, ea își vede neîncetat propria țintă: egocentristă și solipsistă, dar care o subjugă, precum pe Mărgelatu ținta lui înaltă și nobilă. De aici bogăția epică și etică a conflictului dintre ei.

Marga Barbu s-a transpus magnific în rol. Ea este Principiul Răului, Mărul Discordiei, care trage sforile întregului teatru social. De la intrarea ei în scenă, Răul capătă scînteia expresivismului. Binele, pentru a izbîndi, trebuie să se îmbrace în haina eroică.

O femeie frumoasă învești mîntată într-o aură de mister. Jocul Margăi Barbu reușește să interiorizeze toate trăirile. Ceea ce face și rostește personajul, este, în același timp, și aparență și esență, corespunzînd definiției artei propuse de Oscar Wilde: „Surface and deep" („Suprafață și adînc").

Măiestria disimulării actriței românce face sensibilă pe ecran ipocrizia inteligentă. Pare facil, dar, de fapt, este un lucru infinit de greu: cum să joci convingător o scenă în care spectatorul să simtă că te prefaci, dar să fie convins că personajul celălalt nu-și poate da seama de asta?

După ce am văzut **Masca de argint**, mi-am petrecut noaptea fumînd și reflectînd la marea nimicnicie a vieții, în timp ce în urechi îmi mai răsuna rîsul zglobiu și depravat al unei umbre preafrumoase și perfide, dincolo de care răzbea o inalienabilă tristețe de sfîrșit de lumi.

Mihai GRĂMESCU

Foto: Victor STROE

Marga Barbu a realizat o performanță de certă originalitate

Marga Barbu în plin secol 20.

Un nemuritor erou de capă și spadă (Sergiu Nicolaescu, actor și regizor în *Nemuritorii*)

Vă aflați, stimată Hortensia Georgescu, de mai bine de 25 de ani, fără întrerupere, în marea familie a creatorilor noștri de film. Cînd și cum ați trecut pragul „Buftei"?

— Am dorit dintotdeauna să fac costume pentru scenă. Copil fiind, tăiam perdelele de la ferestre și păpușile mele costumate deveneau eroii cărților cu povești. Apoi am fost dusă la teatru. După primul spectacol văzut, „Aida", la Opera din Cluj, de emoție, părinții mei m-au adus acasă cu febră. Aveam 9 ani. Mai tîrziu, venind la București, datorită lui Soare Z. Soare, am fost acceptată în atelierele de pictură ale Teatrului Național. Era în 1944 și bombardamentele mi-au întrerupt activitatea. În 1953 am colaborat la costumele piesei „Don Carlos", la Teatrul „Bulandra" și, în 1955, asistentă, apăream pe afiș la piesa „Cei trei mușchetari" de la Teatrul Armatei, condus de George Vraca. Cu Jean Georgescu locuiam pe aceeași stradă. Eram aproape vecini. Deși purtăm același nume, nu avem nici o legătură de rudenie. Amabil, curtenitor, se oprea totdeauna să-mi facă un compliment, apoi să-mi vorbească despre viitoarele sale filme. Îmi spunea mereu că mă va chema la următorul său film, **Telegrame**, să creez costumele. Cum nu știam nimic despre realizarea unui film, cum nu văzusem niciodată un platou de filmare, cunoscînd, în schimb, exigența filmelor lui Jean Georgescu, promisiunea lui mi se părea o simplă amabilitate. Totuși, după puțin timp, în ianuarie 1959, am primit un telefon de la maestru, spunîndu-mi să mă prezint la „Casa Scînteii", unde se găsea echipa filmului **Telegrame**, ca să semnez contractul de colaborare. M-am prezentat cu destulă îngrijorare, am semnat contractul, urmînd ca a doua zi să văd depozitele de costume de la Buftea. Drumul mi s-a părut nesfîrșit. Acolo, o lume „nebună, nebună, nebună"... Necunoscută mie, grăbită, ocupată, întrebuințînd, în conversație, termeni profesionali al căror sens îmi era străin. După luni de pregătire, schițe, devize, confecții în ateliere, filmul s-a întrerupt (prin plecarea lui Jean Georgescu din echipă). Am fost rugată de directorul filmului să aștept acasă răspunsul noului regizor, în cazul în care ar dori să continue munca cu mine. Au trecut o lună, două trei... După această așteptare, reluîndu-se filmul cu noi regizori, am fost chemată să realizez costumele... Așa am

Haina nu face pe om.
Haina face personajul.

debutat în filmul **Telegrame** și de atunci, de 25 de ani, lucrez neîntrerupt. Cred că am depășit 40 de filme lucrînd, între alții, cu Lucian Bratu **(Tudor)**, Sergiu Nicolaescu **(Dacii, Mihai Viteazul, Nemuritorii, Atunci i-am condamnat pe toți la moarte** și **Războiul Independenței)**, apoi toată seria **Haiducilor** (opt la număr), pe urmă cu Mircea Veroiu **(Dincolo de pod, Mînia, Artista, dolarii și ardelenii, Semnul șarpelui, Așteptînd un tren, Sfîrșitul nopții, Să mori rănit din dragoste de viață, Adela)**... E mult? E puțin? Nu știu. E viața mea...

— **„A vorbi despre biografia unui om, a unui artist — spunea Ortega y Gasset — înseamnă a reuși să pui în ecuație trei mari factori:** vocație, împrejurare, hazard". **Care dintre ei credeți că a fost determinant în cariera dumneavoastră? Sau cum și-au spus cuvîntul fiecare în alegerea profesiunii de** cineast? **Dar, mai întîi, sînteți de acord că scenograful, pictorul de costume e (în egală măsură?) artist plastic și cineast?**

— Cred că vocația are nevoie să fie ajutată de împrejurări date și, uneori, propulsată de hazard. Dacă prin vocație înțelegeți „har", acest lucru îl pot simți, cu adevărat, spectatorii: iubesc această profesie, deși e o meserie dură, ca o viață de front (mai ales în cazul filmelor de anvergură), cu solicitări de efort fizic și rezistență nervoasă de neînchipuit. Cere, de asemeni, și o anumită structură sufletească — relația cu oamenii. La un film nu poți face nimic de unul sin-

„Iubesc această profesie, deși e o meserie dură, ca o viață de front. Nu mă uit niciodată la ceas..."

●

„De 25 de ani, lucrez neîntrerupt. Cred că am depășit 40 de filme... E mult? E puțin? E viața mea..."

●

„La un film nu poți face nimic de unul singur. Greșelile tale le plătesc alții și tu pe ale altora..."

„Tremurul unei lumini pe suprafața apei" (Marina Procopie în *Adela* de Mircea Veroiu)

Un stil inconfundabil în scenografia de film (Elena Albu în *Între oglinzi paralele*)

O „soțietate"... un Caragiale citit prin vestimentație (Carmen Stănescu în *Telegrame* de Jean Georgescu)

Personajul începe de la costum (Silvia Popovici în *Mînia* de Mircea Veroiu)

Farmecul deloc discret al unei pălării (Rodica Tapalagă în *Între oglinzi paralele* de Mircea Veroiu)

Pentru milioane de spectatori, aceştia au rămas... dacii şi romanii
(*Dacii* de Titus Popovici — scenariul şi Sergiu Nicolaescu — regia)

gur. Greşelile tale le plătesc alţii şi tu pe ale altora. Ca să pot să trec peste toate, nu mă uit niciodată la ceas. Dar profesia merită să fie făcută, dacă reprezintă pentru tine capacitatea de a te implica şi de a te exprima, scoţînd din străfundurile dramaturgiei, ale personajelor, starea lor, „tradusă" prin costum. Prin costum, oamenii devin personaje, creînd alte lumi. De aceea, socotesc că scenograful, realizator al acestui tot dramaturgic al filmului, devine, implicit, un cineast.

— Se spune ca personajul începe de la costum. Sau: costumul caracterizează personajul. Dincolo de aceste adevăruri simple, unde începe dificultatea?

— Costumul de film nu e o simplă modă vestimentară. El ţine de psihologie tot atît de mult cît ţine de sensul epocii. Personajul nu e valabil decît în acest context. Există în fiecare epocă anumite canoane. Ele nu sînt gratuite. Sînt determinate de prejudecăţi, uneori. Dar sînt adoptate în virtutea unor principii ale eticii, a unor raporturi sociale. Ca să nu greşeşti reprezentarea, sensul unei epoci (fie el actual sau trecut) trebuie să ţii seama de acest lucru. Dificultatea stă în cunoaşterea adîncă — din iconografie, din literatură — a felului de a gîndi al lumii pe care dramaturgic o reprezinţi. Mi s-a întîmplat ca, la începutul activităţii mele în film, să scriu ce cred despre concepţia pe care o aveam vis-à-vis de realizarea costumelor. N-am găsit prea multă înţelegere. Cu timpul am renunţat să mai ataşez schiţelor acest text şi cele gîndite s-au acumulat treptat în sertarele mele.

— În ce măsură costumul unui personaj funcţionează pentru întregul film ca o cheie a viziunii regizorale? Adresez întrebarea unei pictoriţe de costume care a izbutit de-a lungul anilor, de-a lungul filmelor, să nu coboare niciodată ştacheta calităţii artistice, care şi-a conturat un stil în scenografia de film, un stil inconfundabil şi deci, uşor de recunoscut. Cu atît mai dificil de „racordat" la o viziune regizorală? De pildă, în „Adela", cel mai recent film la care aţi colaborat...

— E de preferat să existe o concordanţă între stilul regizorului şi capacitatea artistică a scenografului, de a se integra acestui stil. Firesc, pot apărea şi neconcordanţe. Dacă ele se nasc din viziunea închegată, coerentă, a unei personalităţi puternice, ele se pot rezolva intrînd în albia regizorului, cînd acesta este talentat şi de bună credinţă. Dar dacă „viziunea" regizorului este o simplă şicană sau un capriciu, atunci totul se degradează. Nu mai faci ceea ce gîndeşti tu şi nici nu poţi ghici ce vrea regizorul. Personajele fără consistenţă dramaturgică, confuze în scenarii, se limpezesc greu în mintea scenografului. Ca să „gîndeşti" un costum, să-l vezi, să-l intuieşti, trebuie ca personajul care-l poartă să aibă o identitate psihologică şi artistică bine conturată. Costumul este o formă de ex-

Fantezie şi rigoare documentară în a imagina veşmintele strămoşilor noştri
(Marie José Nat şi Amza Pellea în *Dacii*)

presie și trebuie să fie bine raportat la condiția personajului. La filmul **Adela**, „starea" care se degajă din scenariu am încercat s-o fac să treacă asupra personagiilor și prin costum. Filmul, ambianța în care se filma, urmau să topească personagiile într-un tremur de lumină. Pentru costumele **Adelei** am încercat, prin transparența lor, printr-un alb repetat în fiecare costum pe alt suport cromatic pastelat, să realizez acea idee despre personajul Adelei, văzut prin afecțiunea și poezia doctorului Emil Codrescu. Tremurul unei lumini pe suprafața apei. Lumina se găsea, în fapt, în sufletul lui Emil. Era „minunea" care se născuse înlăuntrul lui și nu trebuia atinsă, ca să nu dispară... Nu văd cum se poate realiza ceva, în meseria noastră, fără poezie. Poezie nu înseamnă neapărat lirism dulce, ea poate fi și aspră sau amară. Mă gîndesc la costumul doamnei Handrabur, din **Semnul șarpelui** (realizat tot cu regizorul Mircea Veroiu). Costumele aspre, negre — o durere amestecată cu dorința de răzbunare. Nu mai avea trup. „Sînt oameni atît de nenorociți că n-au nici trup"... De la acest vers al lui Cesar Vallejo am pornit la realizarea personajului. Pentru critică, poate și pentru spectatori, costumele sînt integrate în imagine. Sigur, ele se exprimă cu ajutorul imaginii, dar ele există ca și textul, abia apoi se înregistrează, se interpretează, se relatează cu talent de către operator. Dar concepția și realizarea lor există, așa cum textul unui scenariu sau al unui vers e de sine stătător pînă la interpretarea actoricească. Despre acest lucru însă lumea tace sau vorbește arareori.

— Ce costume — dintre miile pe care le-ați creat de-a lungul timpului — v-au rămas la suflet?

— Nu este vorba de un costum anume. Sînt în general costumele care mi-au dat sentimentul că am reușit prin ele să definesc acel „dinlăuntru" al personagiului, costumele unui film care se leagă între ele și au ca rezultat „o stare". Mă gîndesc la costumele Sidei din **Dincolo de pod**, (Maria Ploae), fiecare purtînd un accesoriu asemănător —, o intervenție de alb în jurul gîtului. Am vrut ca acest lucru să sugereze impresia de castitate, de puritate. Deci să reflecte ceea ce personajul purta în el, în toate sinuozitățile sufletești pe care le urma. Apoi doamna Handrabur din **Semnul șarpelui** (Leopoldina Bălănuță) în costum totdeauna negru, deși nu același. Voit anulate ornamentele, ca să nu tulbure starea de doliu sufletesc; era un doliu pe care îl presimțea, îl purta în suflet: în **Adela**, costumele le vedeam înainte de a le schița pe hîrtie. Cunoșteam locurile de filmare (lucru foarte important pentru concepția unui costum), pentru că nu există cu adevărat un costum bun, dacă nu se integrează în ambient. Le păstrez în amintirea mea, așa cum eu le-am văzut: imateriale, topite în lumină. Mă gîndesc totdeauna cu plăcere la personagiile care au în ele o forță ce te face să le intuiești. Ele pot fi consecvente (în rău sau în bine), pot să alterneze stări sufletești, dar trebuie să fie cinstite față de sentimentele lor în sine, pentru a fi vii. Dacă nu reușesc acest lucru, ele nu rămîn în tine, cu tine.

— La costumele filmelor istorice, unde trebuie păstrat un echilibru între imaginea furnizată de documente și ficțiune, personajul se înscrie într-un „orizont de așteptare" al publicului. Ce personaj de film istoric credeți că a rămas în memoria spectatorilor și prin costumul cu care l-ați investit?

— Cînd te apropii de un personagiu pe care istoria l-a conturat deja în documente sau iconografii, trebuie să încerci să nu trădezi imaginea care a intrat în înțelegerea spectatorului. Cînd acest personagiu devine și simbol, el trebuie să întrunească și prin costum sau accesorii condiția necesară evocării istorice. Pentru personagiul Decebal în filmul **Dacii** am pornit de la basoreliefurile de pe Columnă și de la Adamclisi. Nicăieri însă personagiul nu apărea în condiția festivă, a unui rege. Ceea ce urma să poarte pe cap la festivitatea primirii solilor romani, trebuia să cumuleze simbolul de putere al unei căpetenii, în același timp militară și religioasă. Am ales pentru acest moment coiful de aur găsit la Coțofenești, datînd cu cîteva secole în urma suirii pe tron a lui Decebal, coif care mi s-a părut a cumula originea tracică (prin forma trapezoidală), specificul ornamental (prin „boseluri") și invocația sacră — prin

„Costumul în film nu e o simplă modă vestimentară. El ține de psihologie tot atît de mult cît ține de sensul epocii."

„ochii de pe frontispiciu". Era pentru prima dată cînd un rege dac se concretiza în mintea spectatorilor și prin acest simbol al puterii și al somptuozității ornamentale. Principalul lucru era ca așteptarea spectatorilor să-l accepte drept verosimil. De atunci, Decebal a rămas în memoria spectatorilor, mai ales a copiilor, așa cum a fost el întruchipat în filmul lui Sergiu Nicolaescu: cu cămașa din lînă țesută la război, cu opinci în picioarele învelite cu blănițe, cu mantia făcută din două fote negre (simbol al morții) cu chenar auriu, și coiful tracic pe cap. Socotesc că acest personagiu, care trebuia reprezentat într-o anumită postură de putere regală, s-a concretizat și adaptat ca atare, cu bucurie, de spectatori.

— Știu că în activitatea dumneavoastră ați colaborat și cu echipe străine aflate la filmări la Buftea. O experiență pe care ați reținut-o?

— S-a întîmplat, într-adevăr ca de-a lungul activității mele profesionale să colaborez cu echipe de film străine, sau cu actori străini distribuiți în coproducții. Am colaborat cu case din R.D.G. (de pildă „Tem 4") și am filmat noi, la rîndul nostru, acolo, o parte din secvențele filmelor **Nemuritorii** și **Mușchetarul român.**. Am cunoscut, astfel, felul de lucru, logic și disciplinat al cineaștilor de acolo. Am

În prim plan costumul „principalilor"... Dar cîți secundari, atîtea costume (George Marshall în *Dacii*)

Un celt de acum 2000 de ani (Ștefan Sileanu în *Burebista*, de Mihnea Gheorghiu — scenariul și Gheorghe Vitanidis — regia)

Aruncînd mănuşa, westernului clasic! (Ioana Crăciunescu şi Marcel Iureş în *Artista, dolarii şi ardelenii* de Mircea Veroiu)
Scenariul: *Titus Popovici*

filmat la Dresda, Gorlitz, la Kreipstein, la Königstein etc. Am făcut apoi filmări cu **Mihai Viteazu** la Praga. La noi s-au realizat o parte a două din filmele de succes mondial **Mayerling**, regizat de Terence Young şi **Papessa Ioana** în regia lui Mike Anderson. În filmul **Mayerling**, filmările manevrelor, ale drumurilor cu trăsura, însumînd circa 700 m s-au realizat nu departe de Călugăreni. Au fost aici Omar Sharif şi Ivan Desny. De la Omar Sharif păstrez şi acum autograful care mi l-a dat pe volumul de versuri al lui Ungaretti, născut ca şi el în Egipt. Realizatorul costumelor Catherinei Deneuve ca şi ale Avei Gardner în acest film era Escoffier, iar celelalte costume, civile şi militare, în număr de 12 000, erau împrumutate de la o casă din Viena. Silueta impecabilă a lui Terence Young, în trenciul bej foarte deschis, era permenent prezentă pe platou. Calm, politicos, cu ritm constant, avea lîngă el ca regizor secund o fată din Iugoslavia, Kekitza, iar din partea noastră secund era Doru Năstase. Colaborarea s-a terminat cu bine şi la masa de adio am avut bucuria să-l cunosc mai îndeaproape pe Laurence Harvey, aflat atunci în filmări cu **Bătălie pentru Roma**. Filmările cu „Papessa" au durat mai mult şi au fost filmate la Rîşnov şi Zărneşti. Vedetele, capete de afiş, care au stat cu noi tot timpul, au fost Liv Ullmann şi Maximilian Schell. E un lucru emoţionant să te apropii de nişte actori ale căror personaje realizate în atîtea filme le-ai văzut şi purtat cu tine. Ne-am găsit în faţa unor oameni fără morga vedete-

Nu doar „litera" epocii, ci şi „spiritul" personajului (Tora Vasilescu, Gheorghe Visu şi Claudiu Bleonţ în *Să mori rănit din dragoste de viaţă*, de Mircea Veroiu; scenariul: Anghel Mora)

Din întrebările „bătrînilor cireșari":
- **de ce au dispărut — pe ecran — Sergiu și Pompilică?**
- **de ce a devenit maidanezul Țombi cățeluș de rasă?**

Din problemele cinefile ale mamei și copilului

Deoarece deasupra caselor de bilete de la sălile de cinema scrie precum că „persoanele sub cinci ani nu au voie la spectacole", iar fiul meu este o astfel de foarte importantă persoană, m-am văzut nevoită să-i satisfac pretențiile de precoce iubitor de filme și să i le povestesc pe acelea care bănuiam că l-ar fi interesat să le vadă, adică cele cu, despre și pentru copii. Astfel s-a încheiat între noi o clauză a absențelor motivate și cinefile care prevedea că mă pot duce la cinema, dar cu expresa condiție ca la întoarcere, pe peretele din fața pătuțului, să-i povestesc filmul văzut.

Din întrebare în întrebare, se face copilul mare!

De fapt, totul a pornit de la faptul că eu m-am dus să văd **Acțiunea Zuzuc** gîndindu-mă, la vremea aceea, că totuși, el e prea mic ca să-l intereseze filmele. Dar cînd am venit acasă, fiul meu, foarte serios, mi-a întors spatele fără să scoată o vorbă — era foarte supărat pe mine pentru că mă dusesem la film fără el! Atunci, ca să-l împac, i-am povestit că era o dată în zilele noastre, un băiețel pe care toată lumea îl striga Zuzuc și care băiat s-a supărat pe mămica lui... Și cînd i-am povestit eu cum a pornit Ovidiu Moldovan în căutarea lui, cu elicopterul, Zuzuc al meu a început să zîmbească și apoi să rîdă de-a binelea. Îi plăcea filmul! La fel cum le plăcuse și „zuzucilor" din sală care se distrau copios. Abia după ce am terminat, a cerut ca desert la porția de film ceea ce, de fapt, i se cuvenea la acea oră: pa-pa.

M-am gîndit că poate fi o simplă întîmplare datorată afinităților noastre materno-filiale și am zis să mai fac o încercare și m-am dus să văd **Rămășagul**. Am lăsat acasă orice prejudecată sau „citat cultural", cum e bine să faci cînd te duci să vezi un film de Gopo. Așa că am uitat pentru două ore „Punguța cu doi bani" a lui Creangă și bine am făcut pentru că într-adevăr Gopo nu ecranizează, el transformă totul potrivit fabuloasei sale imaginații. Se poate ca Florin Piersic să nu mai fie Făt-Frumos ci Zmeul-Zmeilor, de altfel tot frumos și simpatic, zmeu ajuns soțul Zînei Bune, adică al Angelei Similea de la televizor, fără tren galben și fără cai, dar tot cîntînd. Filmul e încă un argument că Gopo și-a transformat numele în renume.

Mai mult decît o întîmplare

Și cum încercam eu să-l fac să înțeleagă pe micul meu zmeu tot ce se petrecea în acel film, zicîndu-mi în mintea mea că, degeaba, mare lucru nu va deslușI, el, fiul meu, filmul vieții mele, îmi pune, în limba doar de noi doi înțeleasă, întrebarea: „Da' cocoșul de ce a băut atîta apă și unde a dus-o?" Și uite așa te întrebi, ca tot românul, oare unde or să ajungă copiii ăștia? Și lor nici că le pasă de întrebările noastre și întreabă mai departe de ale lor, căci din întrebare în întrebare se face copilul mare! Și prea adesea regizorii noștri care fac filme pentru ei uită că au fost la rîndul lor copii și îi privesc ori cu prea mult zel moral — educativ, ori ca pe niște bebeluși care nu înțeleg nimic și trebuie să li se explice totul în amănunt. Ori ei, oho! S-a dus de mult

Zuzuc, **bosumflat, gata-gata să bîzîie...**
O lege a filmului și a mamei: a nu cicăli!

Cea mai iubită privire, printre pămînteni *(O lumină la etajul X* — regia: Malvina Urșianu)

Din răspunsurile copiilor:
„— Ce e credibil, Gabriela?
— Cînd am pierdut banii pentru pîine, și bunicul m-a crezut...“

Doi dragi Cireșari...

vremea cînd în clasa întîi știau doar că unul și cu unul fac doi. Ei, năzdrăvanii „cireșari“, cum i-a numit prietenul lor Constantin Chiriță, fie că se numesc Tic sau Ursu, Maria sau Victor ori Ionuț, sînt în stare de grozave viteji și știu mai multe lucruri decît ne imaginăm noi. Rămîne doar regretul nostru al mai vechilor — ca să nu spun mai bătrînilor — „cireșari“ că, reactualizați, **Cireșarii** de azi parcă au mai pierdut din prospețimea cireșelor de care erau pîini eroii cărții, iar lipsa lui Sergiu și Pompilică chiar că n-o înțelegem. Erau ei negativi,dar tot simpatici rămîneau. Ce să mai vorbim de maidanezul Țombi reactualizat și modernizat și el într-un rasat cățel de interior?. Dar poate așa gîndim doar noi, cei din vechea gardă „cireșară“...

Și totuși parcă e mai bine să-i privim pe copiii din film și din sală ca pe niște copii pur și simplu, care iubesc joaca dar și cărțile, care îndrăgesc aventurile, dar și misterele științei, care au și ei probleme specifice vîrstei lor chiar și cînd sînt în vacanță și li se mai spune și „mușchetari“. Căci dacă nouă, maturizaților, nu ne place ca morala fabulei să fie spusă de mai multe ori, nici ei nu înțeleg de ce uneori filmele pentru ei se transformă în plicticoase ore de dirigenție (las' că există și asemenea „ore“, foarte simpatice, dar nici ele nu au apărut în filmele noastre) pe care, oricum, nu-și doresc să le vadă și pe ecran. Ei vor ca filmele pentru vîrsta lor și personajele din ele să fie în primul rînd adevărate, adică credibile.

— Tu știi ce înseamnă credibil? o întreb pe vecina mea de șase ani, Gabriela.

— Sigur că da, adică atunci cînd bunicul mi-a dat bani să iau pîine și eu i-am pierdut și el m-a crezut și nu m-a bătut. Adică eu am fost credibilă

Mușchetarii în vacanță. **Dar și inspirația?**

De ce, de ce, de ce...?

Încerc să fiu și eu credibilă cînd îi povestesc fiului meu **Mușchetarii în vacanță** și cu o voce cît mai convingătoare îi spun că un băiețel înălța un zmeu de hîrtie pe care însă cineva îl tot dădea jos cu alt zmeu. Și fiul meu mă întreabă imediat: „De ce?" Și eu îi explic că există și oameni buni, dar și oameni răi sau pe care îi înrăiește singurătatea, dar el mă întreabă din nou: „De ce?" Nu îndrăznesc (am și eu „limitele" mele...) să-i explic chiar ce ar putea fi o metaforă în film și cum o folosesc regizorii în filmele pentru copii, totuși pentru că îi văd pe buze întrebarea, îi spun repede că **Mușchetarii în vacanță** era și el un film de vacanță sau poate făcut în vacanță și îi povestesc despre băiețelul gras și alintat, despre cățeii de rasă și expoziția lor și, hop!, fără să mă mai lase de astă dată să termin, ei mă întreabă: „De ce erau acolo?"

Și nu știu ce să-i mai răspund, precum nu se pricepeau sau nu aveau timp să-i răspundă părinții puștiului care întreba: **Vreau să știu de ce am aripi...** Nemulțumit de răspunsurile celor din jur, va fugi de acasă, ca Zuzuc! (Numai imaginația scenaristică nu ne dă afară din casă). Fugă modernizată și ea de un talky-walky ce-i va ajuta în cele din urmă să comunice cu tatăl său. Incomunicabilitatea dintre părinți și copii sau, cum ar spune domnul Tofler, „tehnicizarea comuni-

Vreau să știu de ce am aripi. **Alții au „aripi de zăpadă".**

Spinoasa și delicata problemă: regizorii „pentru copii" au uitat c-au fost copii?

cării". In curînd, nu ne vom mai întreba (bate-te peste gură!) de ce fug de acasă copiii sau unde, ci cu ce. Iată că întrebările au devenit molipsitoare, așa că prefer să-i spun alt film micului meu cinefil, care, din fericire, încă nu înțelege cum e cu fuga de acasă.

„Toți oamenii mari au fost mai mai intii copii..."

Deci a fost o dată un actor care avea o fetiță căreia i-a scris o poveste. Și într-o cu adevărat bună zi s-a gîndit să facă și un scenariu după ea. Apoi a găsit un regizor care avea și el un băiețel și care a făcut un film după acel scenariu. Așa s-a născut **Piciu.** (Fără „J", căci cel articulat, era al lui Chaplin...) Scenariul ne propunea dezvăluirea unui univers mirific

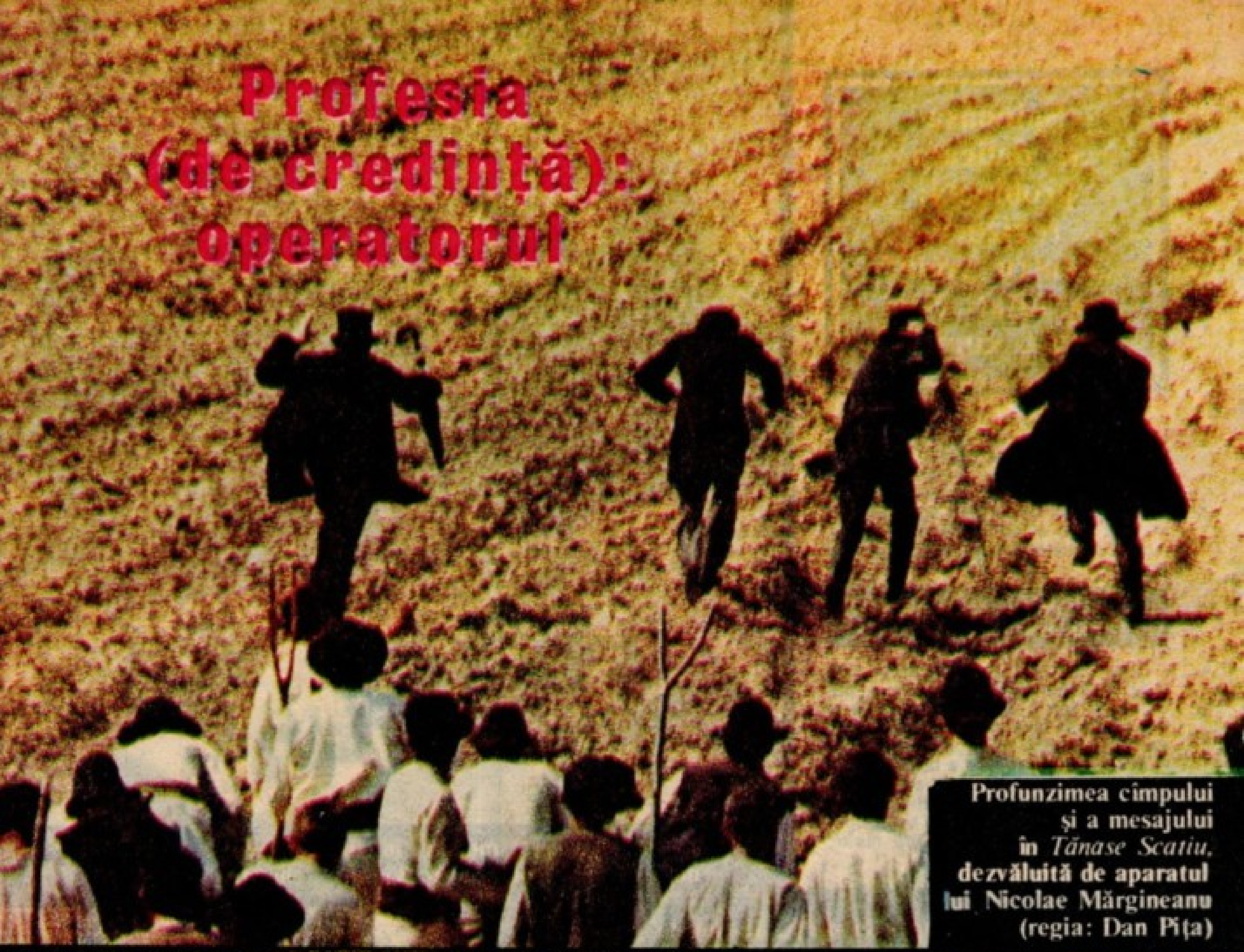
Care ar fi marea mutare în filmele pentru copii? — ne întrebăm, odată cu Victor Rebengiuc *(Piciu).*

Un *Rămășag:* Creangă-Gopo-Piersic-Angela Similea. Întrebare de copil: *și cine l-a cîștigat?*

— cel al unui băiețel care nu mai era pus în film ca un obiect viu, contradicție pe care o uită mulți regizori, ci el era personajul care construia o lume a copilăriei. Deși Piciu privea realitatea într-un mod care unora le poate părea fantastic sau absurd, ei era totuși credibil. Pentru el lumea nu avea o împărțire și o ordine predeterminată și definitivă. El putea transforma banalul în miracol și irealul în real. Scenariul propunea un film despre copilărie adresat și celor care au trecut de vîrsta ei. Căci, cum spunea în dedicația la „Micul Prinț" minunatul prieten al copiilor Antoine de Saint-Exupery, „toți oamenii au fost mai întîi copii, dar puțini dintre ei își mai amintesc." Mircea Diaconu, scenaristul, actorul, e unul dintre ei. Ce să vezi însă? — cum se zice în povești. Construind filmul, regizorul a pornit pe alt drum decît cel văzut de actorul — scenarist. Au apărut două drumuri... Aveau poate aceeași direcție, dar erau paralele. Și dacă drumurile au fost paralele, și filmul a ieșit paralel cu scenariul. „De ce?", mă întreb, contaminată de fiul meu, de filmul vieții mele și atunci îmi apare sfîrșitul **Vrăjitorului din Oz,** un drum larg pînă în zare, pe care, nici mai mult, nici mai puțin, cei care fac filme pentru copii se întîlnesc, minune mare, chiar cu copiii pentru care se fac filmele zise pentru copii, ba chiar cu zmeul meu care încă nu merge la cinema, dar iubește (rîde și se întreabă) filmele văzute de mama lui.

Sabina TACU

Profesia (de credință): operatorul



Profunzimea cîmpului și a mesajului în *Tănase Scatiu*, dezvăluită de aparatul lui Nicolae Mărgineanu (regia: Dan Pița)

Nu de mult vestea că va fi văzut și la noi filmul acela străin despre care se auzise că ar fi un eveniment, o cotitură, stîrnise un freamăt nemaiîntîlnit. M-am bucurat nespus că întîmplarea îmi oferea șansa să-l văd într-una din primele vizionări, cu cineaștii. Ghinionul însă a făcut să întîrzii și să ajung după începerea proiecției. De cum am intrat în sală am realizat că ceva nou, ceva nemaivăzut răzbătea din imaginile cărora încă nu le înțelegeam sensul. Cineva de lîngă mine tocmai încerca să explice că se filmase numai la lumina luminărilor cînd proiecția s-a întrerupt și timp de mai multe minute sala a rămas cufundată în beznă. Rumoarea a început treptat să crească, unii ieșind, gîndeam, să afle motivele întreruperii. Timpul trecea, însă proiecția întîrzia să reînceapă. Unii credeau, sceptici, că nu mai au nici o șansă să vadă filmul în ziua aceea, cei mai mulți însă sperau și au rămas în sală. Asta poate și pentru că era destul de plăcută răcoarea dinăuntru (fusese o zi cu zăpușeală) iar întunericul permitea gîndului un zbor nestingherit peste imaginile ce încă nu se topiseră de pe retină. Rumoarea se înlocuise cu un zumzet monoton de voci prin care răzbăteau frînturi de conversații. Cuvintele mai mult le ghiceam.

— Vă dați seama, spunea cineva în spate, că pe viitor, cu o asemenea peliculă și cu asemenea obiective, operatorul, practic, nu mai are ce să facă? Pe orice lumină, n-ai decît să așezi aparatul și să filmezi. Oricine va putea face meseria asta"... „Nu vă supărați, pot să vă pun o întrebare?", am auzit atunci o voce ușor iritată, în întuneric, chiar lîngă mine, „apropo de așa-zisa secvență a luminărilor, de unde știți că n-au mai fost acolo, subtil ascunse, alte zece surse de lumină, poate chiar în luminări? Băgați mîna-n foc că nu s-a folosit și un filtru, că pelicula n-a fost tratată și prelucrată într-un anume fel?" „Păi, nu tocmai voi ați povestit de pelicula aia minune?" se ridică o altă voce din spate. „Am povestit, dar pentru că iar a venit vorba de operator și pentru că tot: n-avem altceva mai bun de făcut acum decît să discutăm, aș încerca să demonstrez de ce e așa de greu, nu numai unui critic, ci oricui, să știe ce face operatorul și deci cine este. (Începusem să bănuiesc că cel care vorbea era operator). Apropo, cum puteți fi siguri că tot ce-ați văzut nu era turnat în platou? Veți întreba ce legătură are asta cu ceea ce s-a afirmat mai înainte, cu dispariția operatorului. Eu nu contest că în viitor cinematograful și-ar putea inventa un instrument de perfecțiunea ochiului, care ar produce instantaneu o imagine identică cu cea reală, dar oare țelul său a fost și va fi vreodată doar acela de a reproduce lumea? Nu mă refer acum la problema stilizării, nici la lumile miraculoase, roade ale fanteziei, ci la faptul că de cînd există, din rațiuni interne, cinematograful își crează propriul univers de scîndură și mucava care pe peliculă trebuie să apară aidoma realității. În acest joc al iluziei, operatorul are un rol fundamental deși sortit să rămînă ascuns. Căci din momentul în care a acceptat o imagine drept reală, actul critic trece la aprecierea ei estetică, neștiind că fără să vrea sare peste o mică minune, de care **nu are cum să aibă cunoștință.** Acesta este **momentul facerii,** actul primordial în care prin LUMINĂ tot ce există în fața aparatului SE NAȘTE. Este primul moment al muncii operatorului și cel care îi definește cel mai bine condiția paradoxală. El există (în sens creator) atîta vreme cît știe să se facă inexistent, unica apreciere pe care o avem la dispoziție făcîndu-se în termenii FALS sau VIABIL. Privind un cadru viabil, noi nu putem obține nici un fel de date privind tehnica folosită. Miracolul filmului este și trebuie să rămînă unul ascuns. Scene de vară filmate iarna și invers; scene de noapte filmate ziua și invers; un cadru filmat aici cu soare și unul filmat la Brăila, cu nori, trebuie să se potrivească perfect în aceeași scenă; un actor filmat acum și altul peste două

luni trebuie să pară că discută în aceeași atmosferă etc. Numai dacă nu se observă nimic, operatorul este bun. De cîte ori nu sîntem șocați, noi specialiștii, cînd aflăm că cutare secvență din cutare film a fost făcută pe platou? Nu ne vine să credem și alergăm să mai vedem odată filmul. Cîți din cei ce au criticat odată operatorul de tip „hollywoodian" au fost realmente conștienți că „Lungul drum spre casă" de exemplu, cu ale sale ploi, furtuni, cețuri, amiezi toride în mijlocul oceanului, cu ale sale cheiuri umede, era în întregime turnat pe platou?

Iartă-mă că te întrerup vorbi cineva din spate, dar neorealismul sau Nou Val cînd au ieșit în stradă n-au făcut-o și ca o reacție împotriva cartonului și scindurii? Cu toate astea oare nu tocmai Noul Val a scos operatorul din anonimat conferindu-i o faimă pe care n-o avusese pînă atunci?" „Chiar dacă i-a dat faimă, Noul Val n-a făcut decît să distrugă prestigiul meseriei de operator, continuă cel de lîngă mine. Cînd Godard a spus **nu** regulilor de compoziție, **nu** mișcărilor corecte de aparat, **nu** compensării de lumină, **nu** expunerii corecte, cerîndu-i lui Coutard binecunoscuta imagine „scîrboasă" în numele frondei, n-a făcut decît să demonstreze că oricine poate face imagine. Amatorii care au invadat ulterior industria cu aparatul în mînă au dovedit-o. Platoul, spre care s-au întors și Fellini și Hollywoodul, cu toate că filmarea în decoruri reale nu mai constituie astăzi o problemă, nu este neapărat o ștachetă a măiestriei, el reprezintă, zic eu, un simbol al lucrului **creat**, locul unde se exercită mai limpede ca oriunde puterea demiurgică a operatorului, căci el are în posesie LUMINA. Nimic nu există fără ea..." „Mă ierți, dar să nu sărim peste cal, se auzi o voce din față, uiți complet scenograful, uiți actorul, uiți..."

Între regizor și lumea lui: lumina operatorului

●

El transformă meșteșugul în semnificație

„Nu, dar acest fapt elementar, atît de simplu că oricînd poți deveni ridicol amintindu-l, cred că merită subliniat. Un decor alb strălucit poate deveni printr-o lumină scăzută tern, cenușiu sau chiar sinistru. Mai mult, poate dispare. Lumina poate transforma un decor expresiv într-unul plat, tot ea poate schimba culoarea și textura unui costum, poate înfrumusețea, sau urîți un chip. Marlon Brando avea în „Nașul" găuri negre în locul ochilor cu concursul lui Storaro." „Știm, știm, pictura cu lumina..." se auzi aceeași voce plictisită din față, „numai că băieții ăștia nu sînt de capul lor. Dacă un asemenea „demiurg" are ghinionul să lucreze cu un regizor pe care-l cheamă din întîmplare Welles, Eisenstein sau Iliu, atunci va trebui să traducă în imagine niște schițe foarte precise, iar asta se cheamă doar **meșteșug**". „Numai puțin... încercă precipitat vocea de lîngă mine să biruie rumoarea, ăsta nu e totul, demonstrația este incompletă... meșteșug este doar primul moment al creației, perceptibil prin senzația **artificial-natural**. Simultan ia naștere însă al doilea moment, al semnificațiilor... Aici operatorul poate deveni artist, pe teritoriul lui CUM, în microuniversul cadrului, acolo unde linia, masa, mișcarea, culoarea, echilibrul se traduc în efecte psiho-fiziologice și mai departe în sens. O geometrie latentă devine ideologie. O lume formală rezonînd în legea creatorului, iar acesta e Regizorul. Legea supremă este a sa, a filmului. Credința este necesară. Oricît de stăpîn „total" ar fi un regizor pe mijloacele sale, atîta vreme cît între realitatea pe care o creează și peliculă se interpune un instrument tehnic, operatorul este acela de care depinde CUM se face această transpunere. Oricît de complete vor fi indicațiile, regizorul nu este decît pictorul fără brațe vorbind ucenicului care mînuiește pensula. (Vorbea din ce în ce mai repede, aproape gîfîind). Operatoria este tărîmul paradoxurilor... ești pentru a nu fi... tehnică și poezie... creație în cîmp polarizat de idei... operă plastică ce suportă doar analiza lupei și sînt sute și mii de tablouri într-un film..."

Nu mai ascultam, căci abia în acea clipă, fiind în întuneric, mi-am dat seama că nu știam dacă aveam ochii închiși sau deschiși.

Gabriel KOSUTH

Trecerea prin cenușa imperiului văzută de „ochiul" lui Dinu Tănase (regia A. Blaier)

Publicul are cuvîntul!

Revista spectatorilor care nu sînt numai spectatori!

Primul în topul noutăților:
Toma Caragiu

În fiecare lună — și asta de ani de zile — avem cîteva zile în care deschidem stocul îndeobște masiv de scrisori trimise pe adresa: Revista Cinema, Piața Scînteii 1. Sînt zilele noastre de fior și ris. Sînt zilele în care ne prefacem biroul în uzine de vise, platou de filmare, coupe papier-ul în foarfecă de montaj și toate textele intră în într-un feeric decupaj... Sînt zilele în care filmăm și noi — pe cît ne ține talentul — filmul oamenilor care ne scriu despre filme. Dacă-i știm la față pe unul sau doi dintre ei. Nu are importanță. Avem starurile noastre din Bacău și Mărițeia Mică, eroii noștri din Ciubăncuța Clujului, Aleea Zarandului și Ciucea, eroinele din Corod și Satu Mare, personajele secundare, figurația mare și mică, expresivitățile de o secundă și declarațiile de dragoste, lungi cît serile unui serial. Avem polemici și unanimități.

Unanimitatea de exigență față de filmul românesc, unanimitatea de credință în talentele noastre, în puterea noastră de a crea cinematografic. O extrordinară democrație a gustului: nu există film românesc care să nu se bucure de obiecție critică, chiar dintre acelea care cuceresc simpatia generală. Și reciproca: nu există film românesc, dintr-acelea care nu fac „plinul", fără o vorbă bună... Nimic nu e împietrit. Totul e cald, palpitant, fremătător. Avem drame, (pentru o poză!) și comedii (pentru un pariu). Avem idei generoase (pentru filmul romînesc) și fraze inegalabile (pentru Sandokan!). Lucrăm, precum producătorii, cu Nicolae Cazacovschi, care ne dă convingerea că există un om în România care se duce zilnic la Poșta din Bacău pentru a ne expedia două-trei scrisori. Lucrăm ca o casă de filme cu Colea Cureliuc, reprezentantul cow-boy-ilor și cascadorilor în județul Suceava, cel care poate striga cu mîndrie: „Eu l-am reînviat pe Buză de Iepure!". Decupăm cu Pavel Rătundeanu-Ferghete, tehnicianul veterinar care visează la gloria filmului românesc în termeni eminescieni — în timp ce peste munte, după Huedin, ne așteaptă tovarășul profesor Alexandru Jurcan, cel mai „bătrîn" dintre croni-

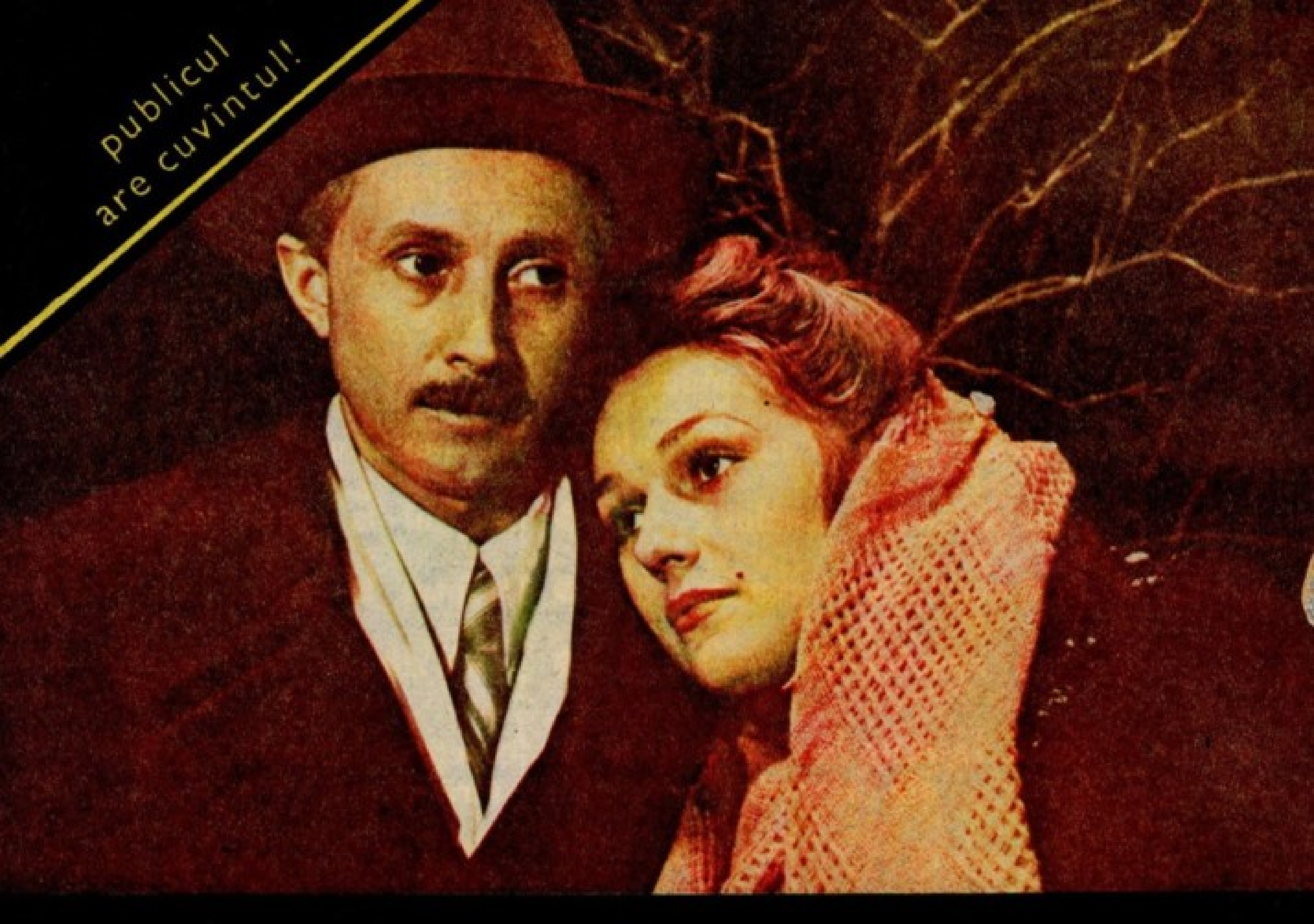
Pentru prima oară,
Almanahul nostru își pune paginile
la dispoziția cititorilor revistei Cinema;
urmează 20 de pagini scrise de cei care ne trimit
de-a lungul anului, opiniile lor.
Veți găsi rubricile clasice ale „Curierului“ nostru:

- **Din scrisorile anului**
- **Propuneri de scenarii**
- **Sala noastră de cinema**
- **Dreptul la melodramă**
- **Dreptul la polemică**
- **„Am zîmbit la...“**

toate însoțite de „fotografii la cererea cititorilor“,
ale actorilor români și străini

Povestea poveștilor: Love story

publicul are cuvîntul!



„Liubov-story": *Amintirea unei mari iubiri*

carii noștri amatori. Aceștia-s vechii, bătrînii corespondenți a căror caligrafie o știm de la o poștă, chit că nu-i cunoaștem la față. Am trecut prin ierni și veri cu ei, ca în convoaiele westernurilor, după cum avem oameni pe care „i-am văzut" crescînd pe lîngă noi — publicîndu-i ca liceeni, și scriindu-ne ca gineri, mame, tați, sau chiar ca traducători la Cinemateca cea adevărată. Noi o avem pe aceea a „Curierului" nostru, fictivă și reală: pensionara care merge la cinema cu soțul și dau împreună note fiecărui film, bărbatul care vede „Amintirea unei mari iubiri" și ne scrie cum l-a lăsat pe el nevasta pentru un pumn de bijuterii, tînărul din Lipova care „ne distruge" fiindcă am reprodus fără spirit critic ceea ce s-a scris la Paris cu cruzime despre Beatles-i, doctorul din București care vede mai fiecare film prin prisma unei boli — „Viața particulară" a lui Reisman privită ca o psihoastenie a pensionarului...

Pe toți îi vedem ca niște caractere, ca niște temperamente, ca niște personaje fără de care n-am putea scrie revista. Sînt timizii care cer o poză, sînt insistenții care zic că numai actorii fac filmul bun, sînt amenințătorii care nu se joacă „dacă nu ne trimiteți adresa" nu știm cui (deși am obosit scriind că nu trimitem poze și adrese!), e fata din Focșani care are trei idoli: „James Dean, Clark Gable și Adrian Păduraru și regret că numai unul e în vîrstă", sînt pro-indienii și antisentimentalii, sînt patetici și reci, sînt miticii și antimitizanții, sînt cei care „se identifică" și cei care „se despart hotărît", sînt ilustrațiile din stațiuni balneare care ne întreabă de ce-am uitat de Winnetou sau Gerard Philipe și plicurile dolofane în interiorul cărora găsim mulțumiri „că m-ați citit pîn' la sfîrșit, deși recunosc că am fost incoerent", toate acestea simultane cu mișcările de (pe) masă a zeci de scrisori care vor „Marco Polo" și „Tineri în luptă"(nici una care să ne ceară Verdi!) iar de la mijlocul verii Adrian Păduraru și Teodora Mareș din „Declarație de dragoste"..., ca deodată, — precum în bunele montaje — să apară una stingheră, care șoptește numele lui Joe Dassin și o alta care, ridicînd în slăvi tot filmul lui Corjos, (nebunia verii!) să ne roage: „Dacă exagerez, treziți-mă la realitate!" Dar cum s-o trezești la realitate pe această Daniela Munteanu din Tîrgu-Mureș, cînd în scrisoarea următoare (Viorel Sobaru, elev clasa a XI-a, str. Tudor Vladimirescu 41, Botoșani), după ce sîntem întrebați: „Ce, dacă el nu mai există, trebuie să-l dăm uitării pe regretatul actor Toma Caragiu?", ni se scrie negru pe alb: „Aș vrea și adresa lui Toma Caragiu"! Incremenin, ca în fața unui final la care niciodată n-am ajuns în sala de cinema.

Ne strîngem uneltele de producție, încheiem fiecare zi de filmare în biroul nostru, mulțumind mulțimii de oameni care ne fac onoarea și plăcerea de a arunca în cutiile poștale ale Republicii, plicurile (cu adresa revistei noastre) în care putem găsi asemenea nestemate.: „Sînt o fată cu humor, ceea ce deseori mă salvează de la multe necazuri, pe calea vieții; dar sînt melancolică, ceea ce este cam greu în viață și iubire, pentru mine, dar tot humorul mă va salva"; sau această Fodor Dana Cristina care pentru o poză cu Mark Hammill ne face următoarea introducere: „Dragii mei (mă refer bineînțeles la colectivul redacțional al revistei Cinema), în primul rînd aș dori să mă prezint: Mă numesc Fodor Dana Cristina, am 15 ani și cu cîteva zile în urmă am urmărit cu înfrigurare (era o ploaie...) fișele candidaților admiși la liceul economic nr. 1, unde am reușit și eu cu o medie nu prea grozavă, dar bine că am luat examenul. Poate că aceste lucruri nu vă vor interesa cîtuși de puțin, dar nu puneți scrisoarea deoparte, fără a o citi în întregime..."

Ținem să facem — în deschiderea acestei Reviste scrise de corespondenții noștri — două precizări esențiale: că toate scrisorile primite le-am citit întotdeauna în întregime; că „filmele" cu atîtea Fodor Dana Cristina în rolul principal ne vor interesa întotdeauna mai mult decît toate „războaiele stelelor"...

publicul are cuvîntul!

Din scrisorile anului

Declarație de dragoste pentru filmul românesc

As avea multe să vă povestesc despre apropierea mea de cea de-a 7-a artă, despre încrederea pe care am căpătat-o în cinematografia românească începînd de la vizionarea filmelor **Un echipaj pentru Singapore, Concurs, Secvențe**, despre starea de surpriză, ca să nu zic de perplexitate, pe care am avut-o în timpul și după vizionarea ultimelor două filme dintre cele de mai sus, momente în care mi-am zis: la te uită **ce** se poate comunica și mai ales **cum**, prin film!

V-aș putea povesti despre interesul susținut manifestat pentru filmele românești, interes care a crescut în dragoste și pasiune întreținute de filme ca **Fructe de pădure, Sfîrșitul nopții, La capătul liniei, Dreptate în lanțuri, Adela, Să mori rănit din dragoste de viață, Proba de microfon, Cursa, Ciuleandra, Escapada, Septembrie, Imposibila iubire** (ah, ce muzică obsedantă a scris Cornelia Tăutu), **Ion, Blestemul..., Declarație de dragoste**, într-o ordine absolut arbitrară și, admit, inegală, dar nu tot ce iubim este perfect. Cred că saltul calitativ în filmul românesc a coincis aproape cu maturizarea mea intelectuală și afectivă (am 28 de ani).

Dar n-o să vă spun acum toate părerile pe care le-am adunat în acești ani despre filme, despre regizori, despre actori, despre felul în care sînt sigură că am crescut din punctul de vedere al capacității de apreciere a unui film al dezlegării lui, al descoperirii sensurilor sale. Nu m-am învrednicit s-o fac în momentele „calde" ale intrării unei opere cinematografice în focul disputelor publicului.

O contribuție deosebită la formarea mea o au revista, almanahurile dvs și cele cîteva spectacole ale Cinematecii la care am avut șansa să intru. Cred că a fost din partea mea și ca o reacție de echilibru la specificul profesiei mele (matematician).

Ceea ce vreau să vă spun într-un moment de liniște (să nu uităm că fac parte din categoria minunatelor noastre femei cu servici, cam departe de casă, cu familie, și deci cu obligații plăcute dar imperative) este poate un fleac în comparație cu problemele ridicate de alte filme, dar poate că merită totuși o anume atenție.

Vizavi de succesul imens printre adolescenți, succes de care se bucură filmul **Declarație de dragoste** al regizorului Nicolae Corjos, felicit și eu, în rînd cu cei de vîrsta eroilor și cu părinții lor, echipa de realizatori. Și pentru că am fost și eu profesoară, îi exprim toată admirația mea profesorului George Șovu pentru căldura

„Încrederea pe care am căpătat-o în cinematografia noastră a coincis cu maturizarea mea intelectuală și afectivă"

și inspirația cu care s-a apropiat și cu care i-a intuit pe adolescenții zilelor noastre, cei mai bine în ipostaza de elevi. Într-un cuvînt (vorba vine) aș zice: Ferice de cei ce-l au sau l-au avut „la clasă" pe profesorul G. Șovu! Cîtă delicatețe și lipsă de ostentație în descrierea sentimentelor la această vîrstă! Și cred că ar fi păcat ca acest filon și mai ales modul de tratare să fie părăsite.

Mă gîndesc că așa cum așteptăm cu nerăbdare turnarea **Buletin de București**, așa putem spera și la **Declarație de dragoste II** (ca să fie recunoscut) în care eu văd, de exemplu:

— o confruntare între mama lui Alexandru și Ioana, în care fata să-și afirme într-un fel personalitatea;

o întîlnire între cele două, la spital, unde Ioana este în practică, de unde să se întrevadă posibilitatea apropierii lor;

— secvențe din viața studențească (boboci medicinești, politehniști);

— tinerii se căsătoresc, apar greutăți obiective, Ioana așteaptă un copil dorit sau... nu încă! sau

— nu se căsătoresc (deh! să mai avanseze cu studiile) dar ea așteaptă un copil care e... (vezi fraza de mai sus).

personaje secundare care prin viața lor susțin o cauză sau alta pe parcursul acțiunii.

Prelungirea poveștii pe care o avem deja presupune bineînțeles multe riscuri, dar avem și exemple reușite (arbelenii și petrolul, „inventați" de Titus Popovici, serialul semnat de Eugen Barbu — care, în treacăt fie zis, nu sînt genul meu). Nu trebuie să ne gîndim la un eșec dacă avem în minte scopul pe care-l urmărim și dacă nu abdicăm de la exigența față de mijloacele artistice pe care le folosim în atingerea lui.

Cred că profesorul George Șovu are încă un bagaj extrem de bogat de situații și întîmplări din viața liceenilor. Vreau numai să întăresc faptul că astfel de filme sînt așteptate și urmărite cu sufletul la gură."

Olea Pascu
str. Borșa nr. 16, bl. IIJ, et. 3, ap. 12
București

Anda Onesa, Claudiu Bleonț și Catrinel Dumitrescu — **trei actori în fruntea clasamentului la tineret-speranțe**

publicul are cuvîntul!

Cei care cred în „filmul cu probleme“

Îndrăznesc să vă scriu pentru prima dată profitînd de faptul că revista dumneavoastră pune la dispoziția cititorilor posibilitatea de a comunica și de a-și împărtăși opiniile (mai mult sau mai puțin obiective, însă de fiecare dată sincere, ceea ce contează, de fapt...)

De la început vreau să atrag atenția că, pentru mine, cinematograful constituie o fascinație continuă. Filmul este, în ce mă privește, mai mult decît o carte, decît o pînză, decît o simfonie. Este pur și simplu totul la un loc. Din aceste considerente, educația prin film devine o problemă socială de maximă importanță, de la care nu putem face nici un rabat mai ales în condițiile actuale ale evoluției societății noastre.

Un pasionat cinefil clujan e de părere că: „A trecut vremea cînd intram la film doar pentru a ne deconecta...“

●

„Ne place să gîndim cînd intrăm la cinema...“

●

„Să sperăm că numărul celor ce fac anti reclamă filmelor bune românești va scădea simțitor“

Ecaterina Nazarie
nu mai e o năzărire...

Se pare că filmul românesc se află pe un drum bun, datorită unui nucleu (ce-i drept cam redus) de regizori în stare să ne ducă spre ceea ce nădăjduim de multă vreme: o școală națională de film. E foarte clar că primul pas trebuie făcut în această direcție: ne trebuie regie! Să nu căutăm mereu scuze în „scenariile proaste“, „jocul slab al actorilor“, „muzica filmului nu se potrivește“ etc. etc. Un bun regizor poate remedia toate aspectele, colaborînd. Pur și simplu colaborînd cu toți cei ce se ocupă de realizarea unui film. Cîtă vreme un film eșuează în fața publicului, asta se va datora — după părerea mea — **doar** regizorului! Din păcate, mulți nu cunosc acest lucru și atunci interpretarea unui esec sau a unui succes cade pe umerii unor actori sau actrițe, pe sunetul prost sau bun, pe imagine, pe scenarii sau muzică...

De ce?

Datorită lipsei de educație cinematografică a marii majorități a publicului. Este desigur greu să spui care film **este** bun sau rău, fiindcă acest lucru se face de prea multe ori subiectiv, de la persoană la persoană. Or, pentru a ajunge la un numitor comun este — și în cinema — foarte greu. O dovadă o aduc chiar cititorii revistei dumneavoastră prin comentariile lor la diverse filme. Evident, nu am pretenția ca toți cei ce văd un film să-l și înțeleagă ca mine. Dar, oricum, este bine cînd un film pune probleme. A trecut de mult vremea cînd intram la cinema doar pentru a ne deconecta... Nimeni nu merge să se relaxeze în fața unui tablou de Picasso, nimeni nu doarme cu ochii deschiși la un balet sau la un concert de Bach. Din acest punct de vedere, nici filmul nu are dreptul să facă excepție. Începe să ne placă să gîndim cînd intrăm la cinematograf! Revin: publicul nostru încă nu face o netă distincție între un film bun și unul rău, un film necesar și unul inutil. Oare de ce? Încerc să dau un răspuns, sau cîteva, plauzibile: 1. programarea filmelor, o problemă veche nerezolvată; încă rulează multe subproduse ce nu aduc decît prejudicii, în timp ce zeci, dacă nu sute de filme bune zac undeva, cîndva... 2. Reclame filmului — aici e și mai grav!

În plus, știm să ironizăm ca nimeni alții filmele noastre. Am auzit o discuție, într-un local, între două persoane obișnuite, cam așa: „—Nu te du la ăsta! E cu un maistru și cu un muncitor... Ha, ha, ha!“ Asta înțeleg unii — toate filmele românești sînt slabe din capul locului! Să sperăm că numărul persoanelor ce fac antireclamă (în special filmelor bune) va scădea simțitor în următorii ani. Ar mai fi și alte cauze, știute sau neștiute. Nu e de competența mea să le analizez. Eu doresc ca toți să poată face distincție între un succes comercial și artă. Asta ca să nu ne atrofiem neuronii...

Anul acesta, la festivalul de la Costinești, se pare că totuși, s-a greșit, cînd s-a acordat premiul tinereții pentru interpretare. Fiindcă Adrian Păduraru și Teodora Mareș au jucat (fie-mi iertat — n.r: să vedem cum vă vor „ierta“ zecile de cititori entuziasmați de acești doi interpreți) cu multe scăpări și greșeli (mai puțin ea), două roluri, e adevărat, foarte întinse și grele. Greșeala însă nu e a lor. Ei s-au străduit fantastic, și în multe momente au reușit, dar s-a văzut tracul debutului, cu inerentele momente mai slabe, lipsa de experiență în exprimare, nelipsind-le însă prospețimea și dorința de afirmare. Ca premiu de interpretare feminină, cred că se cerea obligatoriu să fie acordat Ecaterinei Nazarie, de pe acum o forță a cinematografiei noastre. O ultimă greșeală este neacordarea unui premiu Tamarei Buciuceanu-Botez, absolut senzațională în **Declarație de dragoste**, de departe cel mai bun rol din film...

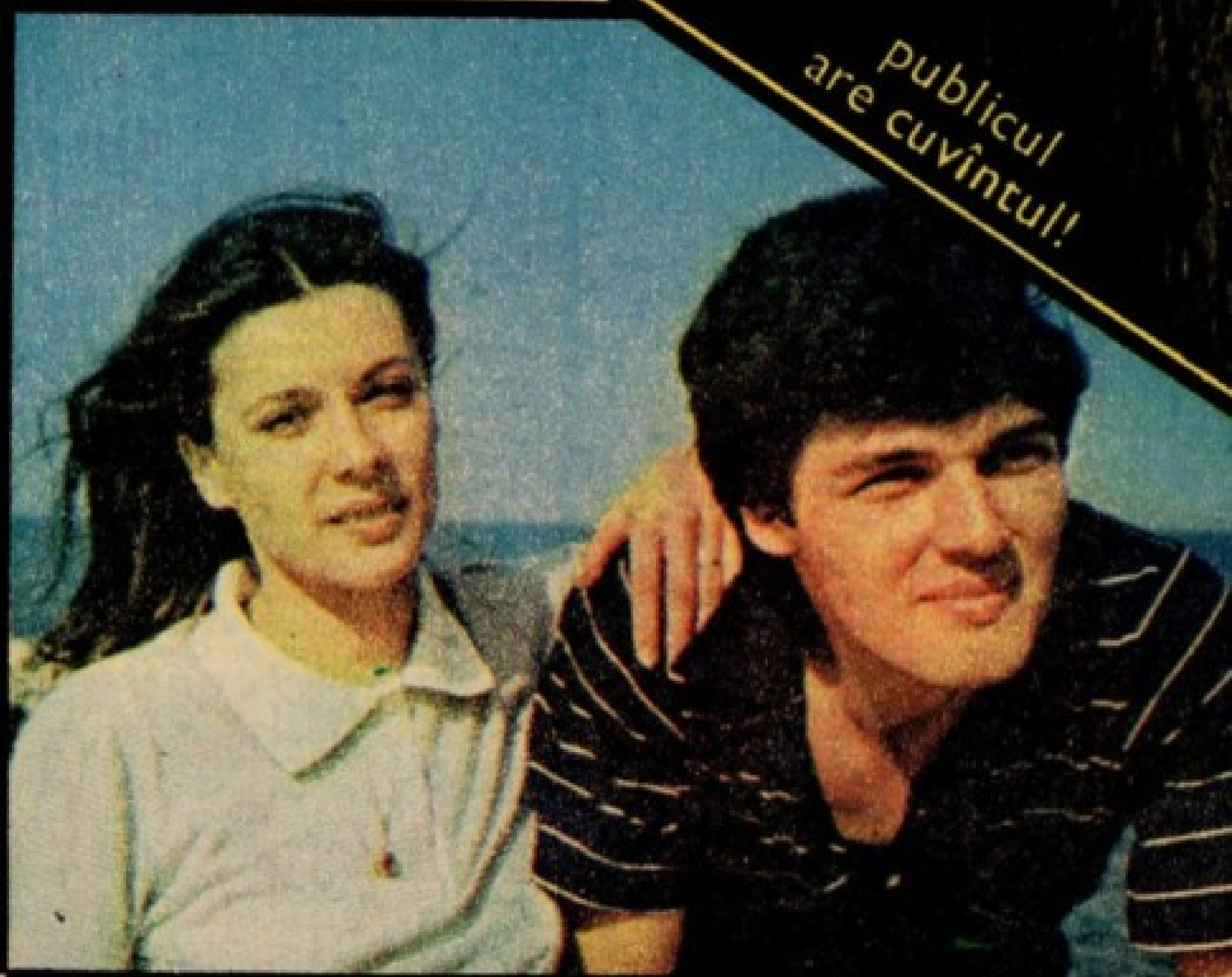
Cu deosebită stimă, **H.M.** Cluj-Napoca

P. S. Scuzați lungimea epistolei. Sper că nu v-am plictisit.!

N. r: Plictisit? După atîtea sinceități, de ce această convențională, falsă modestie?... Ne supără doar absența numelui. După caligrafie, după localitatea de pe plic, seamănă grozav cu semnătura Horațiu Mihaiu dintr-o scrisoare sosită ulterior. Greșim?

publicul are cuvîntul!

Pînă la *Declarație de dragoste* n-am avut în fototecă poze ale lui *Carmen Tănea*...



...și dacă vom scrie că *Adrian Pădureanu* și *Teodora Mareș* vin — în topul nostru — „mai tare decît Delon", n-am exagera!

Era o zi cenușie, închisă, Un film a venit la timp

Auzisem că e un film bun. Văzusem pozele uriașe, ocupînd trotuarul din fața cinematografului „Scala" majoritatea erau tineri, elevi de liceu. Și totuși nu mă hotăram să mă duc să-l văd. Dar într-o zi, în holul cinematografului „Studio", am văzut un fotomontaj cu poze din acest film și superbul afiș al Clarei Tamaș Blaier: ochii aceia imenși, întunecați, gravi și aripile de fluture ocrotind trupul fetei. Aripi de fluture!?. Eram puțin contrariat. Dacă, într-adevăr, era un film cu adevărat bun...? Fusesem de-atîtea ori dezamăgit! Eram între și între. Și totuși ziua a venit. A venit exact atunci cînd trebuia să vină pentru mine. Era o zi cenușie, închisă. În ajun, seara, văzusem „Oglinda." Eram încă îngenuncheat sub forța vrăjei și îngrozitoarei frumuseți a acestui film, într-o stare de perpetuă meditație, tristă, nostalgică. Tot filmul mi se păruse un vis. O amintire stranie, neasemuit de frumoasă. Zăceam închis în mine, nu mă gîndeam că a doua zi am să văd un film care mă va descătușa din această stare, făcîndu-mă să mă îndrăgostesc de el, să mă simt deschis, senin și mai liniștit.

Un elev de la liceul Tonitza pleacă de la „Declarație de dragoste" și ajunge la Romeo și Julieta, la marile întrebări, eterne ale adolescenței: poți întîlni iubirea ideală? Dar de ce atît de rar?

Vă rog să mă credeți că **Declarație de dragoste** înseamnă mult pentru mine. Pentru că pur și simplu am avut un șoc. Sincer să fiu, nu credeam că va fi un film atît de bun. Sînt sigur că ați fost asaltați de scrisori... Vă scriu acum și eu, fiindcă simt o bucurie mare, pe care vreau să vi-o împărtășesc. Și cît aș vrea să pot să fiu obiectiv!. Am simțit totul aproape de sufletul meu, ca și cum aș fi luat parte la întîmplările din film. Asta pentru că am trecut și eu cîndva prin întîmplări asemănătoare. Și de pe poziția asta am descoperit că în film totul e adevărat, ca în viață: fiecare gest, fiecare vorbă, fiecare privire... totul. De fapt am avut impresia nu că vizionez un film ci că iau parte la tot ce s-a întîmplat. De aici marea forță a acestui film, magnetismul său asupra miilor de tineri. Îi simt pe Ioana și pe Alexandru ca prieteni ai mei. Chiar dacă — nu-i cunosc, ceva ne leagă puternic; sînt absolut sigur de asta. Doar sfîrșitul filmului mi s-a părut cam prea obișnuit. Apus de soare, plajă, feerie de lumină, marea, cei doi care aleargă unul spre celălalt, și se îmbrățișează. Frumos jucat, nimic de zis, dar parcă scos din rețetar. Pentru un film atît de bun, finalul mi se pare banal, desuet, deși frumos. Țineți minte scenele acelea absolut superbe de iubire pe care și le imaginează Alexandru, în drum spre Constanța? Cu ceva asemănător s-ar fi putut sfîrși filmul. O variantă, numai.

Oricum, nu toate poveștile de iubire se termină ca aceea dintre Ioana și

Era o zi închisă...

Alexandru. Sînt oameni care se chinuie, care se caută, care nu sînt înțeleși, care iubesc de unul singur, care au complexe, care nu-și pot găsi un prieten (prietenă); și asta tocmai la vîrsta cînd el are nevoie de ea și ea are nevoie de el, cel mai mult. Ioana și Alexandru sînt un fel de idealuri, iubirea lor e un ideal pentru ceilalți (cum se zice și în film: au parcul lor, banca lor, strada lor). Sigur, se întîmplă și așa, dar rar. De cele mai multe ori, lucrurile nu stau chiar astfel; de exemplu, ar fi interesant dé arătat într-un film mentalitatea majorității fetelor de azi care îi preferă pe acei băieți foarte bine dotați fizic, dar nu și mintal. Și acest lucru pare să nu le deranjeze cîtuși de puțin. De ce-i preferă pe băieții gen „Heart-breakers", „băieții-zdrobitori-de-inimi", cu priviri blazate și mers legănat, tăcuți și duri. Am văzut un film interesant, străin, care trata tema vesnicei dileme: sînt mai răi băieții decît fetele sau invers? Sînt ei mai vinovați decît ele sau invers? Sau sînt toți la fel de vinovați, nerezistînd în fața valului mondial de violență care-i face duri? În filmul respectiv, fetele erau vinovatele, datorită slăbiciunii lor pentru acești băieți-șoc. O lume în care timizii, sensibilii, nu au ce căuta. Concluzia filmului: nu merită să bagi mîna în foc pentru nici o fată din lume!

Chiar așa să stea lucrurile? Chiar să nu mai merite? N-aș vrea să cred. E un punct de vedere pornit de la lucruri adevărate, dar nu e totul; nu trebuie să te resemnezi. Se întîmplă și altfel, chiar dacă se întîmplă și așa. Prea multă superficialitate în niște lucruri atît de serioase (cum scrie și în revista Cinema: „Nimic mai serios decît sentimentele adolescenților").

Mă gîndesc la **Romeo și Julietta** al lui Zeffirelli. Dincolo de nume, oraș, de perioada istorică, exista doi adolescenți care se iubesc. Rămîi paralizat de forța iubirii lor! Cred că asta a vrut să sublinieze și Shakespeare atunci și Zeffirelli acum... Sau poate nici atunci tinerii nu iubeau așa. Romeo și Julietta, ca și Ioana și Alexandru, fiind idealuri? Dacă am reuși să iubim astfel, altfel, cu totul altfel ar arăta fața pămîntului. Dar priviți în jurul dumneavoastră: cîte perechi care să iubească arzînd, ca ei, cunoașteți? Destul de puține, nu-i așa? Puțini nimeresc fericirea. Restul o caută, încearcă să și-o construiască, se chinuie și asta-i conduce în cele din urmă spre lucruri curioase, triste, grave, ori degradante, rar de tot spre fericire. Nu s-ar putea face un film și despre aceste situații, ce credeți?

Încît, oricît ar fi de bun, **Declarație de dragoste** nu a arătat decît o față a lucrurilor. Sper că a fost începutul de bun augur al unui șir de filme cu și despre tineri, la fel de bune, sau chiar mai! Adică să nu rămînă filmul acesta, cel mai și cel mai...

Cristian CRISBĂȘAN
elev clasa a X-a
liceul de artă „N. Tonitza" - București

Stagiunea profesorului din Ciucea

Pentru concizia și siguranța opiniilor — unele poate, nedrepte, dar omul suportă polemica și i se poate scrie pe adresa de mai jos — iată „stagiunea de vară" a profesorului Alexandru Jurcan pe care-l putem numi cel mai specializat cronicar dintre corespondenții noștri:

• **Vară scurtă:** O distribuție perfectă, o demonstrație de mare forță, amintindu-mi de „Reconstituirea". Un ochi regizoral (Tereza Barta) atent la nuanță. Un țipăt de ajutor tratat cu acea „răceală" ca în **Concurs**, ori „Căderea" lui Camus.

• **Acasă:** Vaeni n-a reușit să mă convingă prin acest film. Nu știe precis ce vrea, iar dacă vrea doar atît ce se vede, atunci vrea prea puțin. Doar sugestii, indecizii. Totuși, ce vrea acest film? Forță dramatică nu există, forță poetică nici atît. Actori sînt, numai că personajele lor sînt slab creionate.

• **Rămășagul:** Citirea basmului „Punguța cu doi bani" este interesantă, modernă, iar partiturile muzicale se reține. Însă de la Gopo se așteaptă altceva — deși el demitizează, scoate comic din te miri ce, numai că prea multe jumătăți de măsură decepționează.

• **Adela:** Filmul devine o simfonie, o romanță, ordonîndu-se după versurile lui Eminescu. Aparatul de filmat se mișcă ciudat, născînd inefabilul. O păpușă blochează ceasornicul — „Oh, lac, suspends ton vol" (n.r.: lapsus sau nu, expresia cu „lac" în loc de „temps" e minunată) obsesia copilăriei, vanitas vanitatum, „trecut-au anii", timpul ireversibil, muzica ce se asociază perfect cu imaginea și peisajul... Genial!

• **Masca de argint:** Oboseală, manierism. Actorii par a trage cu ochiul la spectatori. Scenele de luptă sînt însă excelente. O revelație actoricească: Marin Moraru (de nerecunoscut). Mă bucur pentru Gh. Nuțescu care ar merita un rol mare într-un film pe măsură. Totul e construit în așa fel încît există doar scene tari, care plac publicului. Multe secvențe par pastișe ale unor secvențe din filme străine.

• **Ziua Z:** Un film cu multe personaje, cu multe scene, un film-evocare căruia îi lipsește însă suflul ordonator, adică acel ceva care să unească totul sub semnul artei desăvîrșite.

• **Vocea din serialul Verdi:** Mi-e dor de vocea comentatorului, o voce care presupune, spune, avertizează, corectează, o voce pe care ți-ai dori-o planînd asupra propriei tale vieți, o voce țintind spre obiectivitate, care interpretează fiecare gest în slujba adevărului. O voce care ne-ar comenta gesturile, — chiar, cum ar suna? O voce pe care am respinge-o urgent, atunci cînd ar spune: „Se întîlnește cu X care avea să moară peste doi ani", de parcă ea ar fi însăși forța destinului.

• **Ciuleandra:** Sergiu Nicolaescu a servit cu devotament literatura lui Rebreanu. Un film tensionat, o distribuție gîndită. Filmul se ridică la valoarea acelor **Osînda, Afunci i-au condamnat pe toți la moarte.** Mi-au plăcut atmosfera filmului, coridoarele spitalului, obsesiile, flash-back-urile. Coșmarul cu Puiu în lanțuri amintește de antologicul **Pădurea spînzuraților.** Iordache nu-și găsește aici marele rol. Rițiu e bun, Gilda Marinescu minunată. Cozorici realizează un rol inedit".

Alexandru JURCAN
str. Principală 14, loc. Ciucea
jud. Cluj

„Curierul" nostru a fost, în general, mulțumit de *Ciuleandra* lui Sergiu Nicolaescu

Spectatori, nu fiți numai spectatori! - Bine, atunci să fim scenariști!

„Spectatori, nu fiți numai spectatori!" — îndemnul rubricii noastre e demult cunoscut. Unii chiar ne-au luat vorba în literă ei, și se dovedesc realmente scenariști, mai mult sau mai puțin involuntari, — ca acest tehnician veterinar **Pavel Rătundeanu Ferghete** din Ciubăncuța Clujului care și-a inventat un erou, Pavel Dragomir, un alter-ego transparent, al cărui monolog (fragment dintr-un „story" mai larg) îl sugerăm regizorilor noștri pasionați de lumea actuală a satului — sau colaboratori spontani ai caselor noastre de filme, găsind în literatura actuală de calitate pagini de certă inspirație pentru eventuale scenarii, ca acest **Florin Octavian Molnar** (aleea Zarandului 4, București), cinefil de ardoare, care știe să decupeze dintr-un text al Sînzianei Pop ceea ce pare într-adevăr născut pentru ecran.

Omul de la Ciubăncuța

Pavel Dragomir e o ficțiune a unui tehnician veterinar. Citiți-i textul ca pus pe o bandă de „mag" și veți auzi cîte ceva din sunetele unui loc și gîndurile unui om de azi, la țară

Țîșnește iepurele din tufiș, din care, nu se știe. Tot așa afli treptat cine ești tu, în fond, și cît te poate duce mintea, edificîndu-te încetul cu încetul asupra personalității tale, chiar dacă tu nu te consideri decît un domn nimeni, deși directorul liceului agricol din Șimleul Silvaniei (Afoade-roaie Mihai) îți zicea că ești „domn ferchez domn bine" iar un alt director, cel de la Bistrița, pînă a nu ne transfera secțiile, veterinară și contabilitate, dincoace (Petringel Alexandru, un om serios și impunător), după ce jucasem într-o scenetă („Amicii" de I.L. Caragiale) și dasem pentru revista școlii „Orizont" (la Șimleu fiind „Mugurii Silvaniei") cîteva poezioare, îmi zicea încurajator: „Tu poți orice" și eu nu mă puteam lămuri ce anume în ce constă acel: „Tu poți orice", „Orice", ușor de zis, dar eu nu eram convins și lămurit și asta era culmea. Dar ce puteam face? Să mă pun pe treabă și să confirm cu adevărat că au dreptate în ce zic și ce cred despre mine? Era și asta ceva. Dar cum? Și ce anume trebuia să fac ca să nu-mi dea mai pe urmă cu tifla și să le înșel așteptările, că ei așteptau de la mine mai mult și pentru asta investeau în mine încrederea lor, un capital de preț al omenirii, ce trebuia răsplătit cu aceeași monedă. Eu însumi nu credeam în mine, în puterea mea și doar aparențele îmi aduceau măguliri din partea altora, dar cui nu-i plac laudele și să se complacă în ele, umflîndu-se în pene, ca și cum într-adevăr el ar fi cu adevărat cineva? Cui nu i-ar plăcea să audă despre el păreri bune? Asta m-ar fi făcut să mă cred buricul pămîntului și să nu mai fac nici un efort ca să-mi ating scopul? Eram prea neînsemnat ca să știu pro-

Omul care nu și-a găsit sce-nașul: *Jean Constantin*

publicul are cuvîntul!

Omul de la Ciubăncuța

lăta de așa ceva. Că mă bucuram aprecierile dascălilor mei era una, dar că nu știam să fiu practic și să am parte de te miri ce alte avantaje, era cu totul altceva, altă mîncare de pește. Eram o fire care nu se putea avea bine cu toți. Eram liniștit și nu săream peste cal, dar, cum era și normal, mai vindeam din cînd în cînd pielea ursului din pădure. Mi-aș fi dorit să fiu mai mult, ce nu-s nici astăzi, dar astea-s cai verzi pe pereți și potcoave de cai morți, însă cui nu i-ar place să fie binevăzut și bine apreciat? În acest sens ne luptăm. Nu se poate însă numai ce se poate. Nu-l uit pe Dull Francisc, nu-l uite nici binele, profesor de limba și literatura română, că a zis într-o plenară UTC pe școală (ținută imediat după tranferul nostru de la Bistrița la Șimleul Silvaniei): „Eu să am zece băieți ca băiatul de la Bistrița (nu-mi reținuse numele) as face multe în școală". Un alt om bun la suflet care vedea în mine ceva extraordinar pentru că nu cu mult mai înainte luasem cuvîntul și spusesem niște păreri în stilul unui alt profesor de română, Ion Popescu (profesor din Vălenii din Munte, avut la Bistrița) care prevedea relația dintre profesor și elev ca de la om la om, și eu, impresionat de asta, că eram și noi mari și sensibili la ce înnobilează omul, expusesem mai adăugînd și cîte ceva de la mine și reușisem să surprind plăcut, și asta și pentru că cei de la Șimleu n-aveau de unde să-l cunoască și să știe de împrumutul de idei, de proveniența lor, crezîndu-ma pe mine grozavul, mai grozav decît eram, pentru ei fiind ceva nou și uimitor. Aveam o anume intenție să-i duc în eroare asupra persoanei mele, dîndu-le altă poză a chipului meu moral? — sau totuși pe undeva era ceva de capul meu... Eram înzorzonat cu calități pe care puteam să nu le am și care mă împovărau, că ce realizasem pînă atunci în afară de profesie (tehnician veterinar) și o familie (prin căsătoria mea cu o femeie cu trei copii, țărancă harnică și de treabă, cu care am avut și eu, după doi ani, o fetiță care acum e de șase ani)? Toți mă vedeau încă de atunci cu zarurile bine aruncate și cu pajura cîștigător — dar n-aș dori oare chiar și eu mai mult? „Dacă n-ar fi comod, ar putea mult mai mult" — i-a zis tatei doamna profesoară Petringel. „Aș scoate eu lenea, pe cucoana lene din el, cu cureaua, dar mi-i rușine că-i mare amu", îmi revine răspunsul tatei dat profesoarei de matematică și îmi vine să-i strig după ce nu mai e: „Tată, de ce n-ai luat-o, dacă asta m-ar fi făcut om și mi-ar fi dat dreptul, cum e dreptul de a mă naște, la izbindă!"

Pavel Rătundeanu Ferghete
Ciubăncuța 81, jud. Cluj

Farmecul evident al inteligenței artistice:
Tora Vasilescu

Duminică și zile libere pe șantiere

În două-trei pagini din reportajele Sînzianei Pop, un spectator bucureștean vede un film, și are dreptate!

Documentul, sursă a filmului? Dacă e un document adevărat, de ce nu? Propun realizatorilor noștri cîteva fragmente din „Scrisori din linia întîi" de Sînziana Pop, convins că aici se găsesc cîteva bune filme:

„V-ați gîndit vreodată, cu temeinicie firește, ce fel de tineri sînt tinerii care la 16 ani au fotografia mamei în față și în spate două-trei detașări? Care se trezesc dimineață, la patru, ca să-și pornească mașina la cinci, și să prindă rîndul la buldozerul care n-a dormit toată noaptea, mînat tot de un tînăr care n-a dormit toată noaptea ca să facă plinul, adică să mute muntele într-o groapă și din groapă în cupa gigantică a belazurilor și în cupa și mai gigantică a camioanelor de la Mîrșa, de parcă le-ar căra în coșarcă, la spatele unei biciclete Pegas? Și tot așa, tur-retur, în ture de zi și noapte, cu ochii lor de copii somnoroși, pornind din garaj pe umbrele dimineții, și

întorcîndu-se pe umbrele serii, tineri șoferi, tineri macaragii și tineri excavatoriști, e drept cu patru, cinci, șapte mii lei pe lună, puși deoparte pentru casa visurilor începută undeva în Ardeal, Oltenia sau Moldova, să crească gardul, stîlpii, și chiar un acoperiș? Bani expediați telegrafic părinților

care nu știu că odraslele lor se hrănesc adesea cu pîine și marmelada pentru că sufletul lor are nevoie de rădăcini (pe șantier e doar piatră, nu există nici urmă de vegetație, nici o floare, nici o frunză, nici un fir de iarbă) bani peste bani, acasă, departe, în lacre, feriți de tentațiile după amiezelor de simbătă și duminică, cînd, dacă nu cumva se muncește, pînă să faci un duș, să te razi, să-ți pui o cămașă curată (cînd dracu' s-o mai speli?) să iei „Rata" ca să ajungi la Constanța singura localitate cu fete dornice să se plimbe, ziua liberă a și trecut... V-ați gîndit vreodată ce cernere, ce selecție crîncenă operează șantierele, marile și frumoasele șantiere ale țării, ce plămadă omenească se alege acolo, ce recomandare înseamnă: trei detașări?

...Dimineața la prînz, pe canicula, jos, între reliefurile unui peisaj selenar. Cîmp alb, munți albi, drumuri albe, nici un arbore, nici o floare, nici un fir de iarbă firav: piatră, calcar, cretă, încinsă, albă, strălucitoare, fosforescente, înfierbîntînd liniștea care și așa, ustura. Pustiu de duminică pe șantier. Mașini gigantice, fără oameni, buldozere și excavatoare cu fălcile proptite în piatră, ca boturile unor mastodonți adormiți. E primăvară spre vară, amiază înaltă și chemînd în imaginație victoria apelor. Dar ce aud nu e apa. Deodată, cine știe prin ce schimbare a undelor zilei aud un motor duduind, un motor fierbînd din toate încrengăturile lui mișcătoare, sforăind la stînga, apoi la dreapta, nu sus, nu, jos, tot mai jos, într-o copcă din talpa albiei: un excavator singur. Muscă din mal, se întoarce, descarcă, ridică gîtul, mușcă din mal, se rotește, descarcă și, deodată, mai tare decît fornăitul mașinăriei, un glas omenesc. Mamă! Ce dragă de doină cîntată prin pustiul duminicii, în cel mai curat dialect maramureșan. Mă apropii ca hoții, prin spate și, la prima rotire, tatăl doinei are păr blond, ochi albaștri, blugi tăiați sub genunchi și, cu bătaie grea la cîntar, șaișpe ani.

— Nici mai mult, dar nici mai puțin, nu-i așa?

— Așa-i.

Poartă tenișii ca papucii și șade cu picioarele ridicate pe bordul excavatorului. Manevrează manetele cu o mînă, răsturnat pe speteaza scaunului ca pe un divan.

— Din Maramureș?

— Da.

— Tot la detașarea a doua?

— Tot.

— Și muncești și duminica?

Ridică din umeri.

— Îi musai? — zic.

Rîde:

— Ba! Nu-i musai. Dar pentru mine îi...".

Iată ce filme putem vedea uneori printr-o fericită întîmplare de lectură avînd doar regretul că nu apar și pe ecrane. Să sperăm, totuși...".

Florin Octavian Moinar
Aleea Zarandului 4, București

Alo, Elisabeta Bostan? Îți propunem un personaj!

Încă n-am văzut în filmele noastre cu copii și puberi o fată care, la 14 ani, face un film de „science fiction"

Mă numesc Pohoață Teodora și am 14 ani. Vă scriu pentru a va pune o întrebare de însemnătate vitală pentru mine, care necesită o introducere: în 1983, am văzut un film numit banal **Imperiul contraatacă** (N.r. Atenție, o fată de 14 ani zice că **Imperiul contraatacă** e deja un titlu banal!) Ulterior, am văzut și **Războiul stelelor.** Vă rog să mă credeți că sînt bolnavă de o boală numită ciudat **Imperiul contraatacă.** Trăiesc numai cu gîndul la aceste filme. Nesatisfăcîndu-mă pasivitatea (eu sînt o fire vulcanică), mi-a venit o idee trăznită: să fac un film; din cauza **Imperiului contraatacă** mă voi face regizor (n.r. ideea nu-i chiar așa trăznită — marele regizor francez Jean Pierre Melville, autorul **Samuraiului,** decisese să facă film la 13 ani, după ce văzuse celebrul **Scarface**). Dar mai sînt zece ani pînă cînd voi avea posibilitatea oficială de a face filme și nu mai am răbdare. Am scris scenariul, am făcut costume și schițe pentru decoruri, am ales interpreții, am jucat cîteva scene pe care le vom filma pe o peliculă de 10 minute (cam puțin, dar pentru noi e destul de important). Filmul se numește **Flăcări stelare** (n.r.: Asta nu vi se pare banal?) și **nu** e o copie fidelă a **Războiului stelelor,** e doar inspirat de acesta, dar are originalitatea lui. Aș vrea foarte mult să-mi răspundeți la o întrebare: s-ar putea ca cinematografia românească să realizeze un film regizat și interpretat de copii de 14 ani?"

Teodora Pohoață,
Bulevardul Constructorilor 15, bl. 15, sc. C, et. 4, ap. 60, București

N.R. *Asta nu prea știm, dar un film în care să apară copii pasionați de S.F., cu siguranță.*

Două valori ferme în preferințele cititorilor noștri:
Sergiu Nicolaescu și Diana Lupescu

publicul are cuvîntul

sala noastră de cinema

Cînd spectatorii nu pot fi spectatori

„Stimați redactori, vă scriu dumneavoastră, celor din redacția revistei Cinema, despre o stare de lucruri care desigur că vă interesează, dar poate că nu o cunoașteți suficient.

Cinefilul împătimit care nu rabdă să nu vadă filmele cît mai repede, știe că trebuie să îndure, în sală, un adevărat asalt al nervilor. El nu-și mai face în nici un caz iluzia că, intrînd în cinematograf, i se va asigura liniștea necesară pentru a se bucura de imaginile de pe ecran. De îndată ce se sting luminile, se dezlănțuie din partea unor indivizi suspecți, golani de diferite nivele, comentarii neîntrerupte, deșănțate și care — amplificîndu-se treptat, căci nu li se impune nici un frîu — degenerează pînă la cele mai sălbatice strigăte. După cîte știu, nici în circiumi nu este permis să se facă scandal, să se strige cuvinte urîte în gura mare. Dar acolo există un responsabil care menține ordinea necesară. În cinematografe însă, din cîte constat, mai toți salariații se retrag în afara sălii, lăsînd spectacolul pradă bunului plac al mitocanilor. Nu li se impune nici o restricție, ci sînt lăsați să se simtă ca la ei acasă, probabil... Spectatorii dispuși să intervină știu că nu vor reuși decît să se enerveze și mai tare, toți cei încriminați năpustindu-se asupra lor cu violență verbală, la aceasta adăugîndu-se și cei din jur, sub pretextul că „vor liniște"!? Obiceiul de a comenta filmul tot timpul cu voce tare, dînd aprecieri „etice" și „recomandări pentru scenarii", s-a încetățenit pînă și în săli ca „Patria". Și chiar la Cinematecă au apărut asemenea manifestări de „deșteptăciune".

Cred că este momentul pentru a se începe o campanie de asanare a atmosferei din sălile de cinematograf. Cred că, în primul rînd, cei din conducerea cinematografelor respective au dreptul și chiar datoria să intervină, să-i scoată din sală pe acești așa-ziși spectatori.

Și mie mi se întîmplă să rîd cu poftă la momentele comice ale filmelor. Dar nu mică mi-a fost mirarea cînd am observat că atunci cînd se face lumină, cei care rîdeau cu poftă la scena în care cineva suferă din pricina morții cuiva, sau este el însuși pe moarte, erau grupuri de tineri, în general pare-se liceeni, destul de bine îmbrăcați și cărora le presupui o oarecare educație și cultură. Ultima oară cînd am asistat la o asemenea explozie de ilaritate isterică, a fost la scena sinuciderii unei fetițe într-un film de la Cinematecă. Și pentru asemenea cazuri de grosolănie sufletească cred că ar fi potrivit ca în paginile revistei dumneavoastră să fie găzduită o discuție despre relația dintre cinema și educația afectivă, despre etică și relațiile ei cu arta.

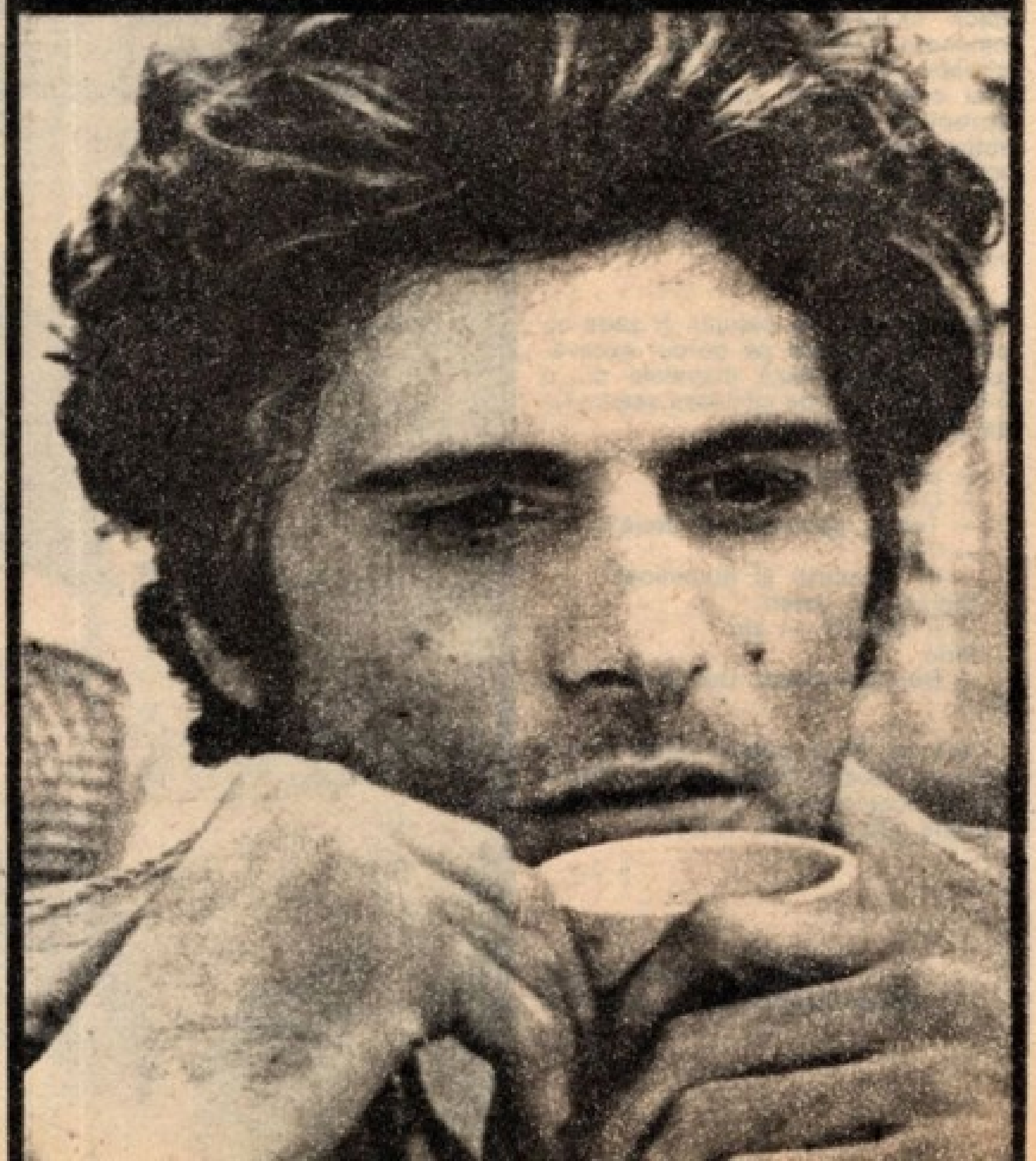
Vă rog să scuzați tonul vehement pe care l-am adoptat în această misivă, dar indignarea mea s-a acumulat de-a lungul multor spectacole la care am fost martorul unor manifestări ca cele citate".

Un cinefil iritat

(N.R. *Atîta iritare cu totul îndreptățită să vă fi făcut să uitați cum vă cheamă? Scrisoarea poartă data 20 martie 1985 și e ștampilată în București. La cîtă dreptate aveți, nu e etic să fiți anonim.*)

Un cinefil iritat ne sesizează o problemă apăsătoare: bunul simț jignit de proasta creștere!

Venețianul deloc anonim...



cinematecile

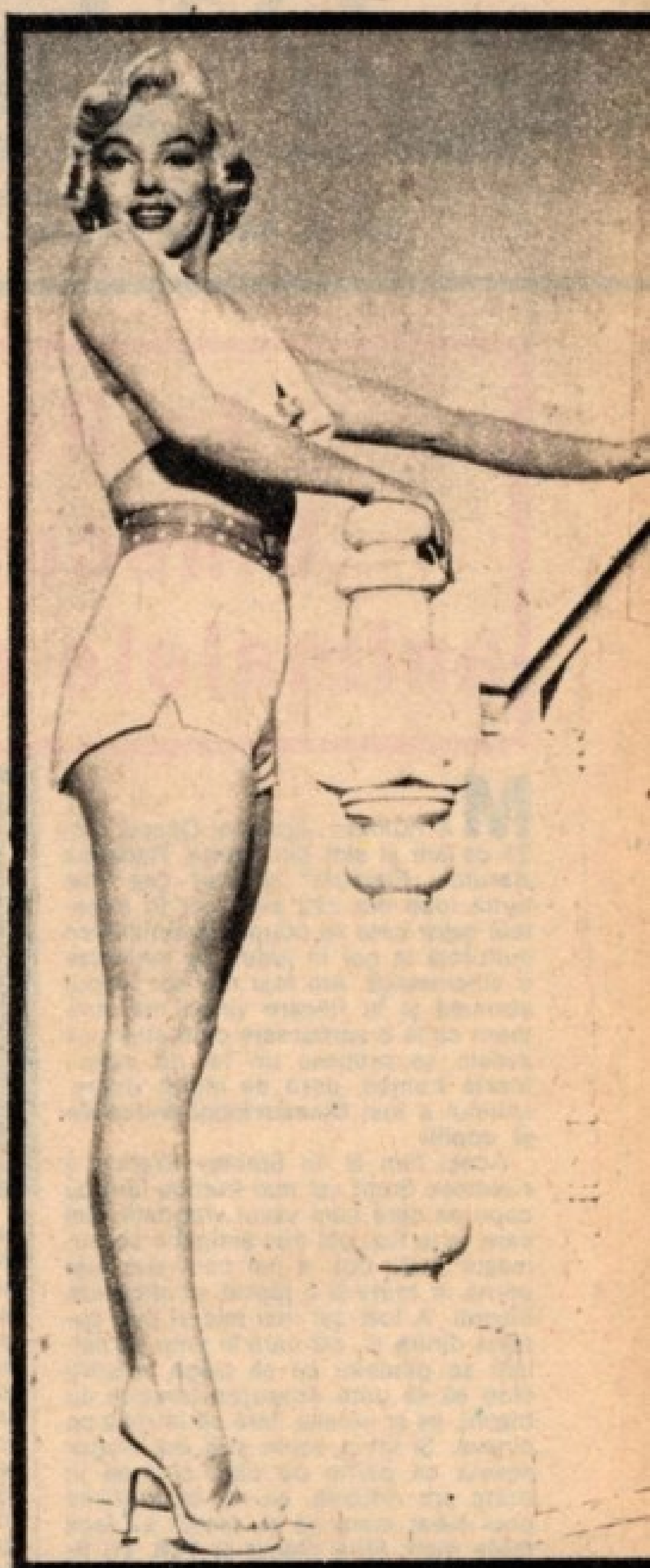
Singurătatea traducătorului de lung metraj

Prin martie, un corespondent lăuda traducerea filmului *Întîlnirea cu John Doe* la Cinematecă... Nu se întîmplă des. Am propus acelei traducătoare să ne scrie despre experiența aceea atît de dificilă, atît de cinefilă...

„Iată o meserie anonimă și solitară. Acolo, într-o cabină întunecată trăiesc de ani de zile cîteva voci cu care miile de cinematechiști" s-au obișnuit, dar pe care n-au învățat să le iubească. Vocea de serviciu știe că invariabil în cinematograf lumina se va stinge, ecranul se va anima, primul dialog va fi rostit și exact atunci, implacabil, geamătul nemulțumit al publicului va saluta unanim începerea proiecției. Pentru noi vocile, acesta e strigătul de luptă. Începe bătălia restituirii filmului și a îmblînzirii publicului. Fiecare spectator trebuie cucerit, nu pentru a ne mîngîia nouă vanitatea, ci pentru ca el însuși să se poată bucura de filmul pe care a venit să-l vadă. Efortul nostru pentru a învinge adversitatea publicului față de această formă de prezentare a filmului, cu traducere simultană, a depășit demult greutățile tehnico-lingvistice, de aceea mulți chiar cred că traducerile sînt citite după liste de dialoguri minuțioase, cînd de fapt asta se întîmplă extrem de rar, doar atunci cînd sînt vorbite în limbi de circulație redusă. În general, filmul se revarsă asupra noastră direct, prin căștile pe care le ținem pe urechi, iar misiunea noastră este de a-i percepe dialogurile pe loc, a le înțelege, a le găsi formularea ideală în românește și a le rosti în ritmul și tonalitatea în care au fost spuse, fără a șovăi, fără a rectifica, fără a reveni. Pentru asta trebuie să ai urechea atît de ascuțită încît să-și croiască drum prin vuietul coloanei sonore, adesea imprevizibilă, să sesizeze particularitățile de pronunție și vorbire ale personajelor, trebuie să cunoști bine limbile și să fii informat asupra țărilor, epocilor și chiar a mediului în care se desfășoară acțiunea, altfel la fiecare pas te pîndesc gafele. Uneori se întîmplă să explorăm filmul odată cu spectatorul și atunci toate aceste resorturi ne stau încordate la maxim, alteori l-am văzut de zeci de ori și trebuie să luptăm împotriva plictiselii. Antrenamentul ne-a ajutat să stăpînim tehnica traducerii simultane, însă mai grea și mai importantă decît tehnica este implicarea efectivă în film. Aici e punctul delicat care cere tact, căldură și măsură. Noi înțelegem că spectatorul e agasat pentru că nu aude vocile actorilor și atunci ne străduim să compensăm acest real deficit. Cum? Topindu-ne în film și făcînd ca vocea noastră să devină „de acolo". Dacă am reușit asta e o mare victorie, pentru că atunci spectatorul nu mai e rîcîit de o prezență intrusă, se relaxează și se cufundă în film avînd un cîmp vizual al ecranului mai mare decît dacă ochiul ar trebui să-i fugă mereu la baza lui, după subtitluri. Sîntem conștienți că publicul vede filmul printr-un intermediar care, la modul ideal, ar trebui să se volatilizeze lăsîndu-i impresia că e singur cu ecranul.

De aceea această meserie nu se poate face doar cu știință, ci mai ales cu dragoste de film. O dragoste uriașă și imparțială. Orice iubitor de cinema își are oamenii săi pe care îi iubește și alții pe care nu poate să-i sufere. Ei bine, noi nu ne putem permite, cel puțin atunci cînd sîntem cu microfonul în față, să avem preferințe. Trebuie să iubim tot ce vedem, tot ce vorbim și să iubim pătimaș pentru că fiecare clipă de indiferență, de răceală sau, doamne ferește, de ironie răzbate pînă în sală și deconcertează spectatorul. Sînt filme pe care nu le suferi și pe care ești obligat să le traduci de multe ori, să le trăiești și să le iubești de fiecare dată, uitînd de tine, devenind cel mai mare partizan al lor. Și încă ceva. În cîteva ore ești obligat să te cufunzi în ape de cele mai diverse adîncimi. De la 4 la 6 trăiești la cota **A șaptea pecete,** de la 6 la 9 te ridici mai spre suprafață cu **Hoarda sălbatică.** Fără să-ți pocnească urechile, fără să te ia cu amețeli, încleștarea cu filmul și cu tine însuți pornește de la zero. E o meserie solitară, ingrată pe care însă o facem cu pasiune, cu dinții strînși și dicția perfectă, cu nădejdea că entuziasmul nostru nu s-a dus în van. Că am pus o vorbă pentru cinematograf.

Andreea PRAHOVEANU



Gloria ei cîntă în toate cinematecile lumii: *Marilyn Monroe*

publicul are cuvîntul!

...copiii, animalele,
dar și mesajul filmului lui Kramer!

La Reșița: „Binecuvîntați animalele și copiii!“

O abonată a cinematecii nu se sfiește la 21 de ani, să-și pună întrebări copilărești

Mă numesc Adriana Deacu, am 21 de ani și sînt din Reșița. Redacția ziarului „Flamura“ a avut cea mai bună idee din cîte s-au ivit în capetele celor care se ocupă de activitatea culturală la noi în județ: să înființeze o cinematecă. Am fost mai tot timpul abonată și în fiecare vineri mă simțeam ca la o sărbătoare cînd știam că aveam să primesc un fel de cadou foarte frumos, dorit de multă vreme. Ultimul a fost **Binecuvintați animalele și copiii!**

Acest film al lui Stanley Kramer îl socotesc drept cel mai frumos film cu copii pe care l-am văzut vreodată. Cel care mi-a fost cel mai simpatic se numește Lally doi, e cel care și-a luat perna în brațe și a plecat să elibereze bizonii. A fost cel mai mic și mai curajos dintre ei, cel care în timp ce ceilalți se gîndeau ca să tragă la sorți cine să se urce deasupra țarcului cu bizoni, se și urcase, fără să întrebe pe cineva. Și stînd acolo și-a dat singur seama că perna pe care o ținea în brațe era ridicolă, că nu se potrivea unui băiat mare ca el, plecat să facă fapte mari. Mi-a plăcut și Taft, cu figura lui serioasă, neclintită, ca a unui indian apaș, un băiat care gîndea serios ca un matur, dar în același timp ca și prietenii lui, o ființă între copilărie și adolescență, cu spiritul de aventură în el, pornit să schimbe lumea.

Am plecat însă cu o rezervă de la film. Există? Există oare asemenea ființe pe pămînt, copii sau adulți, care să fie atît de buni și de visătoare încît pentru ele visul să se confunde cu realitatea și să dorească cu tot dinadinsul să dea tot ce au pentru binele altora, animale sau oameni? Și după ce m-am gîndit puțin, mi-am răspuns: există! Și eu am fost așa la vîrsta lor. Și eu am făcut anumite lucruri (e drept nu chiar ca ei!) care altora le păreau grave și nebunești, dar eu le-am făcut cu exuberanță și „anormalitatea“ vîrstei căreia nimic nu-i pare imposibil“.

Adriana Deacu,
str. Sportului nr. 2 sc. 1, ap. 1, Reșița

dreptul la melodramă

Indianofilia

• „Melodrama, dulcegărie, banale și siropoase povești de dragoste cîntate, adevărate mașini de stors lacrimi... Printre cinefili circulă legenda că fără minimum trei batiste pentru fiecare jumătate de oră dintr-un film indian, ești pierdut... Se pare însă că în pofida primejdiilor unei inundații, fie ea și de lacrimi, filmele indiene atrag în continuare spectatori, în ciuda criticii care se cade să fie necruțătoare dar constructivă; mă număr și eu printre cei ce lasă la o parte forma, (n.r.: chiar așa?) dînd atenție numai mesajului cu conținut profund uman din aceste filme. În ciuda argumentelor antisentimentale, din filmele acestea se poate desprinde morala sănătoasă a vechilor creatori ai Mahabharatei și Ramayanei, poeme epice ce și-au păstrat locul de bază în principiile morale ale culturii indiene“.

Doina Cimpeanu,
str. Hîrmanului 70 C, bl. 134, sc. A, et. 6, ap. 25, Brașov

• „Îmi place foarte mult să vizionez filme. Cel mai mult îmi plac filmele indiene. De curînd am văzut **O floare și doi grădinari** care pur și simplu m-a uluit, atît pe mine cît și pe colegii mei. În continuare, dacă-mi permiteți, vreau să descriu cîteva scene care s-au întîmplat în timpul vizionării filmului.

La un moment dat, îmi simțeam obrajii fierbinți, țîșnind din ei valuri de căldură. La auzul unui cîntec tînguios, pe obraji a șiroit un lung și fierbinte rîu de lacrimi care a început să crească în intensitate, în așa fel încît batista nu a mai fost capabilă să mîngîie și să șteargă obrajii. Lîngă mine, prietena mea Dana, avea aceleași reacții, aceleași simțăminte. În sală un murmur ușor, la fel ca murmurul unui izvor de munte care sărută pietrele și pleacă mai departe, se auzea din ce în ce mai tare, culminînd cu sfîrșitul scenei. Actorii își jucau foarte bine rolul, chiar și în ochii lor se puteau observa fugare mărgele de lacrimi“.

Florentina și Dana

(N.R. *Scrisoarea nu are decît ștampila poștei. Tot din Brașov... Să fie acolo centrul „Indianofiliei“?)*

• „Astăzi, 12 august 1985, a fost o zi memorabilă pentru mine. Memora-

publicul are cuvîntul!

Binecuvîntatele lacrimi din întunericul cinema-ului

Trei pledoarii pentru filmele indiene, două scrisori care „au plîns" în tele-vară, la o poveste de dragoste...

●

Măcar o dată, la sfîrșitul anului, să-i lăsăm pe melomanii lacrimii, să-și spună păsu'-plînsu', noi păstrîndu-ne surîsul

Alexolilifilii

● Am văzut, duminică 7 iulie 1985, la televizor, filmul **Povești de dragoste**. M-a emoționat mai ales reîntîlnirea celor doi, Lili și Alex (îi numesc ca în film) după o despărțire de zece ani, timp în care iubirea lor s-a dovedit la fel de tare ca și prima dată. A fost enorm de frumos. Era de fapt și păcat să se destrame o așa iubire care nu persistă decît în filme și cărți, dar care cînd le vizionezi și le citești, uiți și tu un timp de necazurile pe care le ai acasă... Dar mai emoționant a fost faptul că cei doi n-au fost singuri. Ci cu copilul lor, de care Alex a aflat tîrziu, prin intermediul prietenei lui Lili. Fără ea nu ar fi fost nimic. Adevărul e că uneori un prieten face mult... Pot să spun că, la sfîrșitul filmului, am plîns. Și nu-mi închipui că dacă cineva a trăit filmul așa cum l-am trăit eu, să nu i se fi umezit ochii!"

Ovidia Maria Covaci
str. Bucovinei 6 A, Baia Mare

● „Ce mi-a venit? Mi-a venit că mi-a plăcut în această seară să urmăresc în sufragerie, la televizor, un film incredibil — **Poveste de dragoste**. Era așa de frumos totul, imagine, muzică, decor, actori, poveste, încît mă rugam la lună să mi se pară că nu visez. Sufereau pentru noi acești actori frumoși?... Sufereau frumos... Din dragoste... i-am crezut. Trăiască manichiuriștele! Trăiască și coafezele! Vor avea — și de ce nu? — ce discuta din cînd în cînd la un permanent. Am băut un pahar de vișinată și la scena finală, cînd ele mîncau înghețată și lui îi înghețа inima privindu-le: iubită și fiică; mi-au dat lacrimile! N-am mai plîns la un film de nu mai țin minte cînd și nici nu fac un caz din asta. Uite că mi-am adus aminte, memoria lucrează, și zic: da, am plîns, tot așa, ușor, dar bine, la finalul **Anonimului venețian**. Alte vremuri, alte coafeze. Mult mai breze! Dar sincer, din cîte povești simple de dragoste, ați văzut pe ecran, unde și cînd ați mai văzut doi actori, nu tineri, atît de frumoși și ea și el, și în care film eroii se iubeau la fel de mult?!"

Florin Octavian Moinar
Aleea Zarandului 4, București

(Nr.: *Ne bucură că sînteți același pe care-l publicăm la rubrica de mai încolo după „Am zîmbit la"... Nu v-ați pierdut chiar tot humorul).*

bilă din mai multe motive: am avut ocazia să constat — și nu cu o foarte mare plăcere — cît de mult a evoluat cinematografia indiană spre adevărurile zilelor noastre (din unele țări). Am aflat că la filmele indiene nu te mai duci pentru muzică. Adică, nici măcar pentru muzică. Că trebuie să fii suficient de tare ca să nu-ți vină rău la vederea unei rezerve de spitai pline de sînge. Am aflat că dispun de cascadori destul de specializați în meserie pentru a-i face pe Piedone și Superman să plesnească de invidie. Și încă un lucru: că exagerarea poate fi uneori nelimitată.

Ieșind de la **Toată lumea e a mea**, am rămas cu o nelămurire: Este o tragedie? Un film polițist? (cînd polițiștii, probabil, erau în concediu!) Sau ce este? Și m-ar mai interesa un lucru: care ar fi fost reacția lui Raj Kapoor — în filmele căruia era suverană bunătatea și sentimentele se exprimau printr-o îmbrățișare fugară și o amenințare cu degetul — la vederea brutalității aduse în prim plan de urmașii săi? Acum nu mai putem nega că filmele indiene au ieșit din tiparele clasice... Am și acum senzația că după un asemenea film ar trebui să vezi **Declarație de dragoste** de patru-cinci ori. Pentru echilibru".

Camelia Ionescu
București

Visul unei nopți de iulie '85: *Cheryl Ladd*

Încă mai înghițim „avaramu... a,aaa...."
(Raj Kapoor în Vagabondul)

publicul are cuvîntul!

dreptul la polemică

Spectatori, nu fiți numai spectatori!

Bine, atunci să polemizăm!

Nimic nu ne face o plăcere mai mare decît dovada că nu ne lăsăm indiferenți cititorii, prin articolele noastre. Fiindcă ipocrizia nu ne stă în caracter — nici măcar aceea a modestiei — vom spune că bunele opinii, numeroasele bune opinii despre revista noastră, ne mulțumesc cu deosebire cînd sînt însoțite de puncte de vedere critice, de replici vii și constructive din partea celor care ne citesc. Nu ne putem plînge nici în această direcție. Spiritul polemic nu lipsește corespondenților noștri. De pildă...

O actriță care și-a format un public:
Irina Petrescu

Ați scris că „iubirea e o floare"?

„...iubirea va rămîne pururi iubire!"

Ne complicăm în vorbe, în imagini, vrem un tot vital pentru acele sentimente ce ne tulbură între 18—25 de ani și chiar mai tîrziu, dar uităm cîtă infinitate, tandrețe, șoaptă și lume de basm există numai între doi îndrăgostiți... Irina Petrescu rămîne realistă, Mircea Albulescu jonglează și rămîne actor, Nicolae Țic prea sever, Nicolae Corjos prea sufletist, Cătălin Stanciu bun vizionar, dar fără soluții, Luiza Pallade cu o lecție bine știută, Liliana Popa, Alexandru Roman, Adriana Septembrie — critici neînțeleși... Eva Sîrbu tace, tac în continuare și regizorii, și scenariștii își pastelează unele pelicule cu momente de idilă, lirism, dar nu redau lumea iubirii, fiorul dorului specific românesc, tensiunea, puterea sentimentelor pentru cei drag.

Așa încît iubirea va rămîne iu-

bire și cu cît vorbim de ea, ne și îndepărtăm. Ceea ce se simte excepțional o dată în viață, rar va putea fi transpus ca imagine. Crearea de momente, un subiect însă bine condus, un joc impecabil și sensibil ar constitui premise de reușită. Dar pe ce text? În ce conjuncturi?

Prefer — sincer să fiu — să citesc poeziile atît de știute ale lui Eminescu, Tagore, Goethe, Shakespeare. Prefer să-i admir pe cei ce merg strîngîndu-se de mînă, ochi în ochi, să mă opresc savurînd liniștita lor fericire. Și sînt atîția vii și mulțumiți, nu himere cinematografice sufocate în reclame"...

Ionel Teahă

str. Armata Roșie 23-25, Arad

N.r: Scrisoarea e o replică la ancheta noastră din nr. 7/85

Ați zis ceva de „Războiul stelelor"?

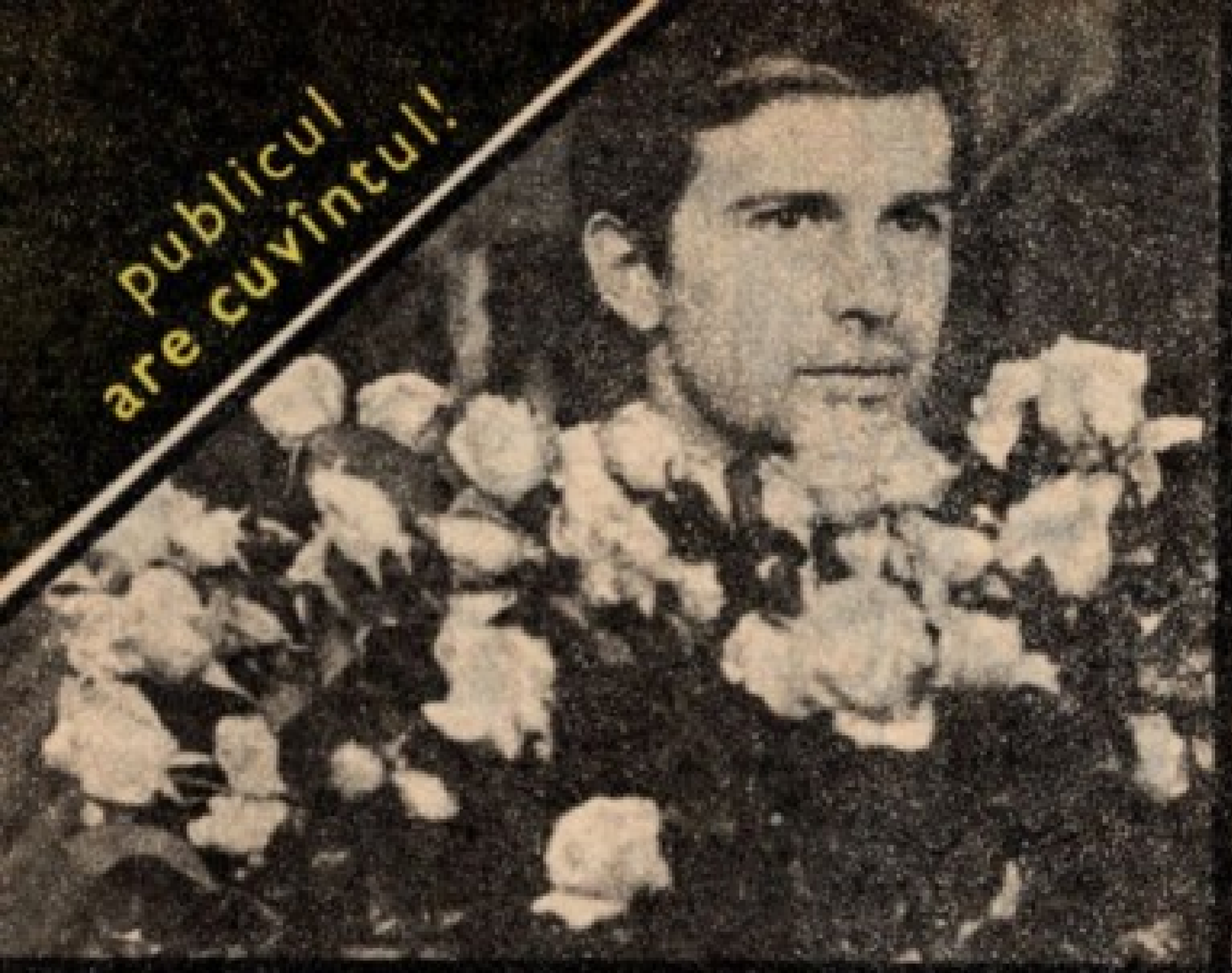
„Am citit nu fără oarecare stringere de inimă, articolul lui Romulus Căplescu în legătură cu filmul **Războiul stelelor** (n.r. Cinema 7/85). Mi s-a părut puțin cam aspru nu atît cu filmul cît cu regizorul acestuia, George Lucas. „Universul militarizat la maximum al lui George Lucas" aparține (în film, bineînțeles) personajelor negative, imperiului expansionist și tiranic, tocmai pentru a sublinia faptul că acesta amenință existența pașnică a unei întregi galaxii. Cei ce se ridică la luptă apărînd dreptatea, binele, sînt rebelii, în număr destul de mic, dispunînd de ceva arme, nu atît de periculoase și de complexe, dar altfel, fără ele, cum ar fi putut ține piept forțelor negative? Consider că nu există nici o legătură între proiectul de militarizare al spațiului cosmic și saga stelară a lui Lucas. Dealtfel

Undeva, cîndva — **un film de cert succes, la noi, în 1985...**

Acel „Ford" care se opune automatismelor și mașinăriilor agresive: *Harrison Ford*

Singurul „război al stelelor" acceptabil: cel al lui Lucas

publicul are cuvîntul!



Un pacient al „vraciului", dar nelecuit, fiindcă dragostea n-are leac...
(Thomas Stokinger)

Vraja unei suferinţi fără de „vraci"...
(Anna Dymna)

Iglesias — **sentimentalul...**

acesta declara, după apariţia **Războiul stelelor**: „Am dorit ca filmul meu să nu relateze nimic ce ar putea fi real sau ar putea să se întîmple. Am vrut să povestesc o pură fantezie. E o galaxie total diferită, cu un mod de a gîndire total diferit". Încît chiar dacă ceea ce părea incredibil cu ani în urmă — un război stelar — a ajuns astăzi, din păcate, realitate — cred că nu aceasta a fost intenţia lui Lucas care dorea ca filmul său să fie „un basm pentru cei tineri"...

Şi nu înţeleg de ce **Imperiul contraatacă** a fost „un semi eşec"? Nu contest, scenariul este destul de pueril, dar aventurile rebelilor, din nou aflaţi în slujba binelui, au entuziasmat tineretul din întreaga lume. Dacă „Odiseea" spaţială a lui Stanley Kubrick era şi un film filozofic, destinat adulţilor, de ce noi, adolescenţii, n-am avea nevoie şi de puţină fantezie, nu numai de meditaţie filozofică?

De fapt, nu ştiu ce am vrut să obţin prin aceste rînduri. Poate puţintică dreptate pentru filmul care a reuşit să mă entuziasmeze timp de trei ani, care m-a făcut fericită şi m-a ajutat să-mi iau zborul puţintel mai sus de obişnuinţele vieţii de elev. Şi consider că nu sînt singură, cred că şi alţii îmi împărtăşesc părerea. **Războiul stelelor** este o odisee lipsită de meditaţiile şi problemele ridicate de Kubrick, dar nu şi de humor (cum e cuplul de roboţi consideraţi drept Stan şi Bran). Roboţii, oamenii şi chiar fiinţele cele mai ciudate sînt simpatice, poate uneori cinice, dar loiale şi capabile să se îndrăgostească. Închei aici scrisoarea mea care ar putea da naştere unor surîsuri ironico-indulgente, cu speranţa că mi-am susţinut destul de bine pledoaria. Semnez cu porecla pe care o port, de ce să mint, nu fără mîndrie, atribuită de toţi colegii mei de clasă:

Căpitan Han Solo"
Oana—Valentina Suciu,
elevă - Bucureşti

Ce aveţi cu „Vraciul"?

• „La rubrica «Spectatori, nu fiţi numai spectatori!» am citit multe replici şi păreri personale în care cititorii revistei polemizau cu privire la filmele vizionate. Aceste păreri, chiar dacă nu sînt întotdeauna asemănătoare cu ale mele, mă bucură, căci dovedesc faptul că aceşti tineri sînt pasionaţi de cinema, de arta filmului; prin aceste păreri, toţi ne formăm spiritul de observaţie, de critică dar şi de autocritică, ne individualizăm formîndu-ne un caracter puternic al unui om nou. Nu-mi plac aceia care extrag din filme şi piese doar părţile proaste, nereuşite. Chiar dacă nu întotdeauna este perfect ceea ce actorul face pe scenă sau în film, chiar dacă nu întot-

deauna filmul este bun (omul nu este scutit de eșecuri, nereușite, și asta în toate domeniile vieții) noi trebuie să încurajăm arta, actorul care are nevoie de încredere și optimism. Noi spectatorii cu ochiul critic, repede înregistrăm orice gest imperfect, dar pentru ca acesta să nu apară e nevoie de o muncă titanică. Mulți nu știu, sau poate știu dar nu înțeleg, că dincolo de jocul atît de firesc la prima vedere al unui actor, se ascunde o muncă imensă, un consum continuu de energie... Fiecărui spectator îi place un anume gen de film, o anumită temă. Dar din toate filmele, indiferent de tema pe care o tratează, trebuie să învățăm a extrage ceea ce e corect. E urît „să arăți cu degetul" sau să rîzi de lucruri nu că sînt proaste, ci fiindcă nu ne convin nouă sau nu sînt genul nostru. De exemplu, filmul **Vraciul:** de ce mulți cititori ai revistei foarte iscusiți în d-ale criticii, aduc critici usturătoare la adresa acestuia? De ce? Pentru ca așa-zisul „Vraci" face operații primitive? Cel mai important rămîne talentul în medicină al „Vraciului". Nu era cel mai renumit medic, savant? Ce nu face un om priceput, pasionat de meseria sa? De ce să nu credem în puterea fantastică a omului? În momente de grea încercare, de urgență, cînd un om este în pericol, ceilalți, semenii lui, nu pot face minuni? Așa-zisul Vraci nu era un vraci, un bătrîn cu leacuri și ierburi primitive, el era un savant, un medic care făcuse „n" operații. Mie mi-a plăcut filmul, iar celor din Oradea la fel."

Rodica Lucia Felecan
str. Șelimbărului 7, bl. F5, sc. A, et. 4, ap. 20
Oradea

• „Oamenii discută filmele tot atît de mult ca și înfăptuirile altor arte, poate chiar mai mult; totuși mi se pare că aici greșelile sînt mai multe și mai profunde decît atunci cînd faci recenzia unei cărți sau privești pînza unui pictor. Așa și despre „Vraciul". În articolul lui Florin Mihăilescu, filmul este caracterizat, nici mai mult nici mai puțin decît „foarte departe de a fi o capodoperă". De ce încearcă criticul să ne deschidă ochii cînd noi am văzut filmul cu ochii deschiși? L-am văzut, l-am simțit, l-am înțeles cu totul altfel. De ce să nu existe speranța că lumea aceasta poate fi mai bună? Nu știu dacă mai sînt cinefili care gîndesc ca mine, dar semnez cu toată convingerea

Daniela Bunea
Bd. Mihai Viteazu nr. 15 - Sibiu

Elvis, tînăr, vesel și amorezat de Acapulco

Michael Jackson **poate aduce și el socoteala discurilor vîndute**

„Ați afirmat că „nimeni nu i-a luat apărarea lui Iglesias?"

• „Nu s-a ridicat nici o voce pentru Iglesias — cum afirmați în articolul „Discuri și riscuri" din nr. 7/85 — pentru că admiratorii acestui cîntăreț s-au bucurat, au decupat articolul și l-au pus la loc de cinste, lîngă celelalte articole despre Julio Iglesias. Nu știu cum va evolua în viitor acest artist, dar deocamdată ne bucurăm eu, familia și majoritatea prietenilor mei, de reușita sa și considerăm că are vocea cea mai frumoasă și o prezență scenică deosebită. Ținuta sa dovedește respect față de public și față de sine însuși. După părerea mea, acest interpret nu poate fi imitat. Eu nu contest importanța lui Elvis Presley și a Beatles-ilor în muzică, dar fiecare cu perioada sa de glorie. Nu aștept răspuns, însă am dori să se știe că și Iglesias are admiratori".

Laura Pop
Cluj-Napoca

• „Cum adică nici o voce în favoarea lui Iglesias? Dar eu? Dar alte mii? Fiți siguri că respectivului cîntăreț nici că-i pasă de acel Cristian Codreși din Lipova... Nu am nimic cu Elvis Presley, așa cum n-am nimic cu un Alain Delon sau Harry Belafonte care, la rîndul lor, au alți admiratori, fiindu-mi și mie dealtfel foarte simpatici. Muzica lui Iglesias este făcută ca să fie ascultată, nu dansată, cum cred că sînt obișnuiți unii corespondenți. Îi poți căuta orice defecte, poți fi oricît de ranchiunos, dar nimeni... nimeni nu-i poate contesta vocea. Elvis este idolul spiritelor tinere cu sîngele înfierbîntat — nu zic ba, și al meu e la fel — iar la o petrecere, la o reuniune sau în alte cazuri, muzica lui Elvis Presley și a Beatles-ilor recunosc că deține locul suprem, inatacabil. Însă atunci cînd rămîi singură, cînd privești noaptea oceanul imens de stele, cînd te cuprinde melancolia și coboară în inima ta pacea (și nu cred, orice s-ar zice, că un om nu are astfel de momente) nu răsună oare strident și distonant un cîntec în forță? Atunci muzica și vocea caldă a lui Julio Iglesias, Sarânzan-ul lui Al Bano și Romina Power sînt cele mai potrivite pentru a păstra nealterat farmecul nopții... Nu îmi luați în nume de rău ce-am scris. Julio e pentru mine un bun amic, a cărui muzică mă însoțește mereu, redîndu-mi buna dispoziție, și despre un bun prieten, nu accept să se vorbească de rău, nu-i așa?"

Carmen Duran
str. Negru Vodă, bl. F2, sc. C, et. 4, ap. 13
Pitești

• „Buenas dias; deși este singura voce de care nu m-am plictisit niciodată, pe care o ascult mereu (chiar și cînd învăț la chimie) cu aceeași emoție (și nu sînt singura atît de entuziastă, vă asigur!), nu i-am impus nimănui părerea mea despre acest fenomen Iglesias ce pare să depășească orice judecată critică. De aceea nu-i înțeleg deloc pe fanii lui Elvis sau pe cei ai Beatles-ilor care protestează în mod stupid, deși succesul lui Julio este atît de cert și mai ales obținut cu atîta trudă. Aceasta îmi sugerează un răspuns către fanii lui Presley: „Digan lo que digan". Nu cunoașteți spaniola? Să vă ajut. „Zică ce vor zice!"

Angela Gavrilescu
Micro 16, bl. G, ap. 1, Galați

• „Nu înțeleg de ce unii vor să-l „distrugă" pe Iglesias. Oare pentru simplul motiv că nu le place, trebuie contestate adevărurile? Beateles-ii și Presley **au fost,** pe cînd Julio **este.** Îmi place acest cîntăreț pentru vocea lui caldă, pentru gesturile lui simple, pentru simplitatea cu care se îmbracă. Nu e nici o tragedie că nu le place fanilor lui Presley".

V.M. — Oltenița

• „Vă spun sincer, nu pot să-l sufăr pe Iglesias! De altfel, am observat că nici pe Iglesias nu-l agreează toată lumea ci, mai mult, cei trecuți de 30 de ani. Încît mi-a plăcut afirmația Gabrielei P., din Bacău, citată în articolul dumneavoastră: „Dacă Elvis trăia iar Beatles-ii nu se destră-

Beatlesii trecînd triumfal strada

mau, Julio Iglesias ar fi ajuns pe locul I?" Ei bine, eu cred că nu."

Mihaela Dragnea
str. Ianculul nr. 21, bl. 106 A, sc. B, et. 3, ap. 60
București

• „Sînt cu inima alături de acei ce iubesc pe „The Beatles", pentru că și eu îi iubesc foarte mult. Și îmi provoacă durere de cap așezarea lui Iglesias pe același „portativ" cu Beatles-ii. Nu pot compara muzica Beatles-ilor cu cea a lui Iglesias. Beatles-ii sînt inegalabili. Nu poate fi vorba vreodată ca Iglesias să-i întreacă pe Beatles. Dacă ei ar mai putea cînta acum împreună (dacă John Lennon n-ar fi fost asasinat în chip mîrșav) (n.r. — atenție, în afirmații: John Lennon a fost asasinat la mult timp după destrămarea formației...) Iglesias n-ar ajunge nici pe locul 20 și n-ar mai exista nici o iglesiomanie".

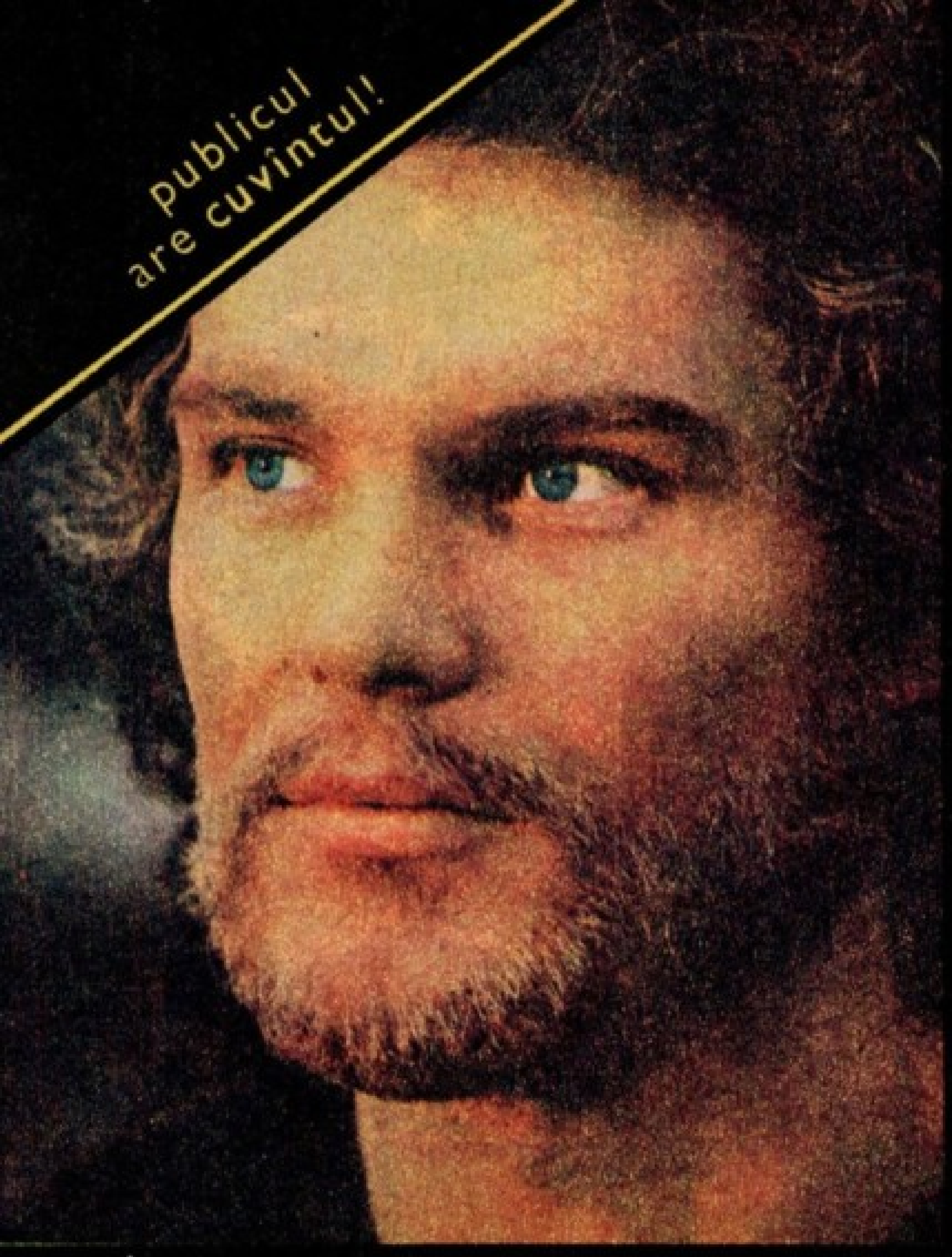
Diana Popescu

• „Nu vreau nici să combat muzica lui Presley, nici pe a Beatles-ilor, (îmi place și genul lor de muzică) ci numai să susțin că nu contează (pentru ascultători desigur, nu și pentru cîntăreții respectivi) care dintre ei are mai multe discuri vîndute și nici dacă Iglesias îi întrece pe ceilalți sau ba. Nu știu de ce articolul din Cinema i-a deranjat atît de mult pe fanii lui Presley și ai Beatles-ilor. Ce-i drept, cei care îl ascultă pe Iglesias sînt de obicei sentimentali, de aceea „nu au curajul" de a fi sarcastici, aceasta nepotrivindu-se temperamentului lor. Totuși nu înseamnă că nici o voce nu se va ridica în favoarea lui Iglesias. Dar, adaug și eu ca și dumneavoastră că e bine să cîntăm și cu Iglesias, și cu Presley, și cu Beatles-ii (în ordinea preferințelor, bineînțeles.)"

Adriana Mureș
Cart. Hipodrom, bl. N6, ap. 72 — Brăila

Madonna — cea necîntată de Beatlești...

publicul are cuvîntul!



Ken Marshall — **redescoperitorul lui Marco Polo (după Eroll Flynn)**

Cîteva fete ne-au scris, „în secret", despre *Ştefan Iordache*...

(S)top cadru pe top!

Fiindcă nu ne plac clasamentele decît în fotbal, fiindcă cinema-ul nu e totuşi fotbal — oricît se zice că la fotbal şi filme se pricepe toată lumea — nu vom face un clasament riguros al fotopreferinţelor cititorilor noştri, ci ne vom mărgini la cîteva evidenţe incontestabile (încercînd, desigur, să ilustrăm aceste pagini scrise de ei cu cît mai multe **poze dintre cele solicitate în corespondenţa lor.) Astfel:**

• E incontestabil că publicul feminin ne cere mai multe fotografii decît publicul masculin.

• Băieţii — în cererile lor — sînt mai sobri şi mai cuminţi; o singură scrisoare, a unui soldat, ajunge la expresia unui „imperiu exorbitant al feminităţii, deţinînd un rol determinant în viaţa filmului, a noastră personală..." El ne cere o poză a lui Catrinel Dumitrescu...

• Fetele cer numai actori — o singură scrisoare dintr-ale lor vrea o actriţă (şi aceea e tot Catrinel Dumitrescu!).

• Vocabularul feminin e, în general, de o mare sentimentalitate; sînt corespondente care „nu pot să doarmă" din cauza lui Christopher Reeve, ca să nu dăm alte citate din ceea ce ni se argumentează pentru o poză cu Delon, La Fayette, Marco Polo sau Ştefan Iordache.

La Fayette, Jeremy, Henri, Elisabeth
cei patru tineri în luptă, **primii în topul filmului străin!**

● Filmele care au dat cel mai mare avînt stilistic și sentimental au fost, în 1985: **Marco Polo** (o singură scrisoare merge pînă acolo încît îl preferă **Tinerilor în luptă) Tineri în luptă** (vedeți la rubrica „Am zîmbit la..." un unicat — o corespondentă care „nu dă doi bani pe La Fayette" preferindu-l pe Alex cel gras!) și **Declarație de dragoste** al cărei Adrian Păduraru l-a „bătut", iertați termenul acesta șăgalnic din sport, pe Delon și l-a egalat pe La Fayette. Hip, hip ura, pentru Adrian Păduraru! Pînă la sfîrșitul anului s-ar putea ca să fie declarat învingător la puncte!

● Conștienți că nu spiritul critic e de căutat, mai întîi și întîi, în aceste plicuri ale unei admirații fără de care, la drept vorbind, filmul n-ar fi artă a șaptea — vom semnala totuși, o scrisoare care emite o obiecție la acest „imperiu exorbitant" al actorilor de cinema:

„A devenit o trăsătură caracteristică a actorilor noștri (nu interesează vîrsta) de a-și crea un gen de personaj din pielea căruia nu mai vor să iasă. Ce-mi place mie în cinematografia de valoare, desigur, este faptul că nu mă mai interesează cine joacă, ci dacă personajul sau personajele respective îmi rămîn în memorie, chiar înaintea actorului..." **(Elena Nălbaru** — Bd. I. B. Tito nr. 49, sc. A, ap 3, București).

● Obiectivitatea ne obligă să încheiem aceste observații cu cîteva rînduri care ar putea fi un motto la tot acest stop al topului:

„Nu știu cum să vă spun, dar să mă înțelegeți și mai ales să mă credeți căci scriu cu toată inima și cred în ceea ce scriu. Mi-e dor de acei oameni care scot lumea din banalul ei și o fac să se mai înveselească. Lumea îi iubește deoarece și ei, acei oameni — actorii — știu să bucure lumea prin arta și frumusețea lor. Cîtă lume nu se gîndește la ei! Și ei muncesc continuu, negîndindu-se că poate în acel moment mii de oameni se gîndesc la ei! Mult aș vrea să-i întîlnesc, să am o pălărie și în fața lor să mi-o scot cu mult respect". **(Mariana Mihăilă** — Micro 5, bl. 14 ap 76, et. 7, Buzău).

P.S. prozaic: și în almanah, reamintim ceea ce am scris de atîtea ori în revistă, fără prea mare succes, recunoaștem, căci pasiunea cititorilor (și a cititoarelor, mai ales) nu cunoaște, uneori, ca să zicem așa, alfabetul: NU TRIMITEM POZE ȘI NICI NU DĂM ADRESELE ACTORILOR ROMÂNI ȘI STRĂINI.

publicul are cuvîntul!

De ce numai *Sandokan?*
Sandokana nu are şi ea dreptul la o poză?

Solitar-solitar, dar foarte des soli(citat) —
călăreţul lui Klinton Spilsbury

Am zîmbit la...

Pentru sfîrşitul de an, inepuizabila noastră rubrică vă propune următoarele mostre:

• **Anti-La Fayette:** „Mie nu-mi place La Fayette, acest Philippe Forquet. Am urmărit serialul de dragul lui **Alex Hentelhoff**; după părerea mea, fără personajul interpretat de el cu brio, filmul n-ar fi avut farmec, n-aş fi dat două parale. Am întîlnit pe micul ecran un geniu — să-mi fie iertată exclamaţia! — şi-l propun pe Alex ca **lider al clasamentului**, deşi sînt sigură **sută la sută** că nimeni nu s-a gîndit **la el pentru primul loc**" (**Erdely Enikö** — Tîrgu Secuiesc; (N.r. liderul clasamentului rămîne Steaua!)

• **Bud Spencer-kilo:** „Totuşi din filmul **Toate mi se întîmplă numai mie** un fapt pozitiv se impune: Bud Spencer, unul din marii supli voluminoşi ai ecranului, ne învaţă cum se pot purta cu **eleganţa** circa 125 kg. — artist" (**G. Podaru** — post restant, oficiul poştal nr. 1 Bucureşti)

• **Anti-Sandokan:** „Cu cîtva timp în urmă am **revăzut Sandokan**, după 4 sau 5 ani... Acum, ca şi atunci, filmul nu mi s-a părut a fi mai mult decît delectant, cu un final în coadă de peşte. Interesant cum Sandokan, odată eliberat din giulgiu nimereşte exact în apropierea vasului său. Singura scenă care mi-a plăcut e **aceea** în care tigrul sfîrşie omul... (n.r: sperăm să se înţeleagă că glumiţi...) **Kabir Behdi** derutează prin piete. Vă asigur că dacă nu le-ar fi avut, toată figura lui de pirat s-ar fi dus pe apa sîmbetei. Întorcîndu-mă de la cinema, am auzit la un moment dat în faţa mea:

El: Să ştii că bărbaţilor nu le plac femeile prea deştepte!

Ea:!?"

(**Letiţia B. Rolly** — str. Primăverii nr. 6, bloc FA 4, sc E, ap. 18, Slatina)

• **Declaraţie de dragoste pentru Adrian Păduraru:** „La **Declaraţie de dragoste** s-a mers pe patru cozi la casa de bilete. Şi nu întîmplător o bătrînică a întrebat, fără a privi cel puţin

afișul noului film românesc: „mai sînt bilete, maică, la filmul ăsta cu Alin Delon?!" **(Nicolae Cazacovschi** — Str Vasile Roiată, bl. 3, sc. A, ap 4, Bacău)

• **Proverbe filmate:** „Cine fuge după doi iepuri, prinde **Expresul de Buftea;** Prietenul... **la Ziua Z** se cunoaște; A fi sau a nu fi? **Glissando;** O mînă spală pe alta **cu mîinile curate;** Nu da vrabia din mînă pe **Păsări călătoare;** Milă mi-e de mine, dar după **Buletin de București** mi se rupe inima; La pomul lăudat, du-te cu **Mere roșii;** Ulciorul nu merge de multe ori la **Două loturi;** Ochii care nu se văd se uită **Între oglinzi paralele;** La soare te poți uita, la **Trandafirul galben,** ba". **(Ionel Teahă** — str Armata Roșie 23—25, Arad)

• **Adresa lui La Fayette:** „Trimiteți-mi și mie adresa unde îi pot scrie acestui faimos general La Fayette. Vă mulțumesc foarte mult, atît eu cît și soțul meu" **(Elena Cornea** — str. Ion Creangă 20, loc. Broșteni, jud. Suceava).

• **Fraza de neuitat:** „Revista Cinema din luna aprilie mi-a provocat o bucurie imensă, încît am fost în stare să-mi iert cîinele, faimosul Nero, pentru jumătatea de salam șterpelită de pe masă: „vine tare din urmă, La Fayette!" Ah, fraza asta, n-am s-o uit asa ușor!" **Simona Bușe** — str. Filaturii 4, bloc B15, sc. B, ap. 12, Timișoara).

• **Greta Garbo pe scara Richter:** „cum, cînd dulcosul nostru prieten I. Suchianu nu mai e printre noi, aș putea îndrăzni să vă rog ca la rubrica dumneavoastră „Documentul sursă a filmului" — să inițiați o discuție pro și contra referitoare la divina Greta Garbo? Spér că nu comit o impietate față de memoria celui de mai sus care avea o părere foarte bună despre Diva. Cu soțul meu n-aș prea putea discuta deoarece și el are aceeași părere f.f. bună despre ea, ca actriță, și de aceea discuțiile noastre se soldează cu supărare (parcă n-am avea și alte motive să ne supărăm, cînd, cu o oră înainte, a fost și un cutremuraș care sperăm să nu se repete). Eu cred că Greta Garbo era foarte muncitoare, ambițioasă și conștientă de vîlva pe care o făcuse în jurul ei. Osoasă, mare, dirijată foarte bine de regizori, eu nu cred că vreodată avea ceva spontan și inteligent dintr-o pornire proprie..." (O pensionară, cititoare fidelă a revistei noastre, domiciliată în București). (n.r.: La fel de spontan, mărturisim că niciodată n-am primit o asemenea scrisoare ia abia o oră după un „cutremuraș"... Un asemenea interes pentru o asemenea problemă, în asemenea condiții ni se pare o probă extraordinară de optimism și, de ce nu?, o bună referință pentru revista noastră).

Bud Spencer — „125 kg — artist, purtate cu eleganță"

Superman într-un moment de super-are...
(Christopher Reeve)

publicul are cuvîntul!

humor fiction

Reportajul anului: Cu „Masca de argint" la Hollywood!

Încă de la sosirea echipei de cineaști români la New-York, toți cei veniți să-i întîmpine au fost de acord că actorii noștri pot sta alături de cele mai mari vedete ale ecranului.

Așa încît, în autocarul ce ne ducea la Hollywood, Marga Barbu a stat lîngă Anthony Quinn care, fermecat de temperamentul aprigei Agatha, a promis că, imediat ce se va elibera de celelalte contracte, va accepta rolul boierului Papuc și că va învăța rolul în limba română.

Florin Piersic a stat lîngă Woody Allen, dar nici n-a băgat de seamă, pentru că a dormit tot timpul. D-abia la sosire, Florin a observat că omulețul care călătorise alături de el îi mîncase toată provizia de semințe indigene. Nervos, dă să-i tragă individului o palmă (noroc că nu l-a nimerit!) explicînd tuturor că, fără semințe, rolul său în film va fi compromis total.

Woody Allen înțelege greu (din cauza frazării și a distanței) dar pricepe în cele din urmă că a consumat un element de recuzită deosebit de important și comandă, telefonic, 5 kg. de semințe înmuiate în whisky.

Jean Constantin a stat alături de Silviu Stănculescu, sosit în Statele Unite pentru o serie de recitaluri de poezie, la invitația unui grup de actrițe, din care amintim doar pe: Raquel Welch, Victoria Principal, Farrah Fawcett Majors și Brooke Shields.

Văzînd că cel de lîngă el citește o carte scrisă într-o limbă străină, prietenosul și limbutul nostru Jean încearcă să-l trezească pe Florinel, dar nu reușește și, resemnat, privește la televizor ori de cîte ori pe ecran apar fete frumoase. Privește tot timpul... dar la sosire declară ziariștilor prezenți că America e o țară mare și frumoasă. Ziariștii au început să rîdă și Jenică a fost foarte încîntat, fără să bănuiască faptul că Florinel avea să declare exact același lucru.

O bună impresie a făcut aici profesorul, actorul și cascadorul Csech Szabolch care, la Hollywood, a fost întîmpinat cu multă căldură de un grup de actrițe, din care amintim doar pe Raquel Welch, Victoria Principal, Farrah Fawcett Majors și Brooke Shields.

Întîlnirea cu regizorul Vitanidis a fost emoționantă. Sosit cu trei zile mai devreme pentru prospecția locurilor de filmare, vizitarea studiourilor, semnarea unor contracte de colaborare, susținerea unor conferințe în universități, întîlniri cu ziariști și critici de specialitate, angajarea figurației, Vitanidis, cu zîmbetul pe față, și-a anunțat echipa:

— Hollywood-ul dă caii! Florin și Soby s-au repezit să-l îmbrățișeze, dar Vitanidis s-a ferit la timp, zicînd apoi fără nici un zîmbet pe față:

— Diseară tragem primul tur.

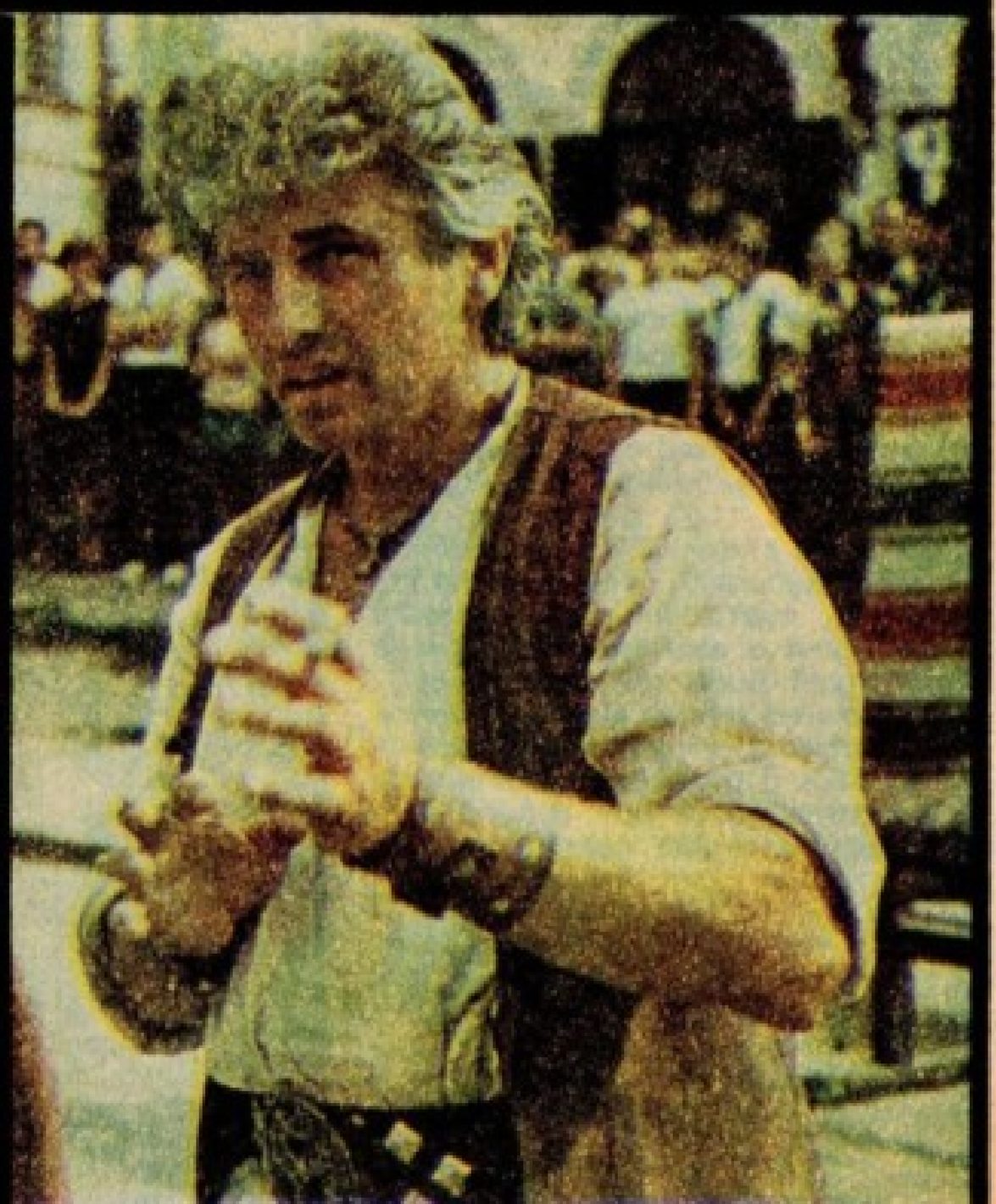
S-a tras. A urmat tradiționala sărbătorire la vila închiriată în Beverly Hills. A participat și un grup de actrițe locale, dintre care amintim pe Raquel Welch, Victoria Principal, Farrah Fawcett Majors și Brooke Shields.

A doua zi, în Hollywood, apăruse o nouă modă mîncatul semințelor.

Florin Octavian MOLNAR
Aleea Zarandului 4, București

Mărgelatu, adică *Piersic*-ul cu semințe!

„Eu l-am reînviat pe *Buză de Iepure* în „Cinema"! afirmă, cu voioșie, Colea Cureliuc din Mărițeia-Mică; ne place s-o credem...



Palmaresurile marilor festivaluri

Oscar '85

Cel mai bun film: Amadeus (regia: Milos Forman)
Nominalizări: Drumul Indiilor (David Lean)
Anotimpurile inimii (Robert Benton)
Sfîşierea (Roland Joffé)
Povestea soldatului (Norman Jewison)

Cel mai bun actor: Farid Murray Abraham (Amadeus)
Nominalizări: Jeff Bridges (Omul stelelor)
Albert Finney (Sub vulcan)
Tom Hulce (Amadeus)
Sam Waterston (Sfîşierea)

Cea mai bună actriță: Sally Field (Anotimpurile inimii)
Nominalizări: Judy Davis (Drumul Indiilor)
Jessica Lange (Recoltele miniei)
Vanessa Redgrave (Bostonienele)
Sissy Spacek (Riul)

Cel mai bun regizor: Miloš Forman (Amadeus)
Nominalizări: Woody Allen (Broadway Danny Rose)
Robert Benton (Anotimpurile inimii)
Roland Joffé (Sfîşierea)
David Lean (Drumul Indiilor)

Cel mai bun rol secundar masculin: Haing S. Ngor (Sfîşierea)
Nominalizări: John Malkovich (Anotimpurile inimii)
Adolph Caesar (Povestea soldatului)
Noriyuki Morita (Momentul adevărului)
Ralph Richardson (cu titlu postum pentru rolul său în Greystoke)

Cel mai bun rol secundar feminin: Dame Peggy Ashcroft (Drumul Indiilor)
Nominalizări: Glenn Close (Cel mai bun)
Lindsay Crouse (Anotimpurile inimii)
Christine Lahté (Schimbul dansant)
Geraldine Page (Papa din Greenwich Village)

Cel mai bun scenariu original: Robert Benton (Anotimpurile inimii)

Cea mai bună adaptare a unui scenariu: Peter Shaffer (Amadeus)
Nominalizări: P.H. Vazak, Michael Austin (Greystoke)
Bruce Robinson (Sfîşierea)
David Lean (Drumul Indiilor)
Charles Fuller (Povestea soldatului)

Cea mai bună direcție artistică și decoruri: Patrizia von Brandenstein, Karel Cerny (Amadeus)

Sally Field — „Oscarul '85" pentru cea mai bună interpretă feminină

Cel mai bun machiaj: Paul Le Blanc, Dick Smith (Amadeus)

Cele mai bune costume: Theodor Pistek (Amadeus)

Cea mai bună muzică sau adaptare muzicală: Prince

Cea mai bună melodie originală: „Te-am sunat să-ți spun că te iubesc"
(Stevie Wonder — „Fata în roșu")

Cel mai bun „sunet": Mark Berger, Tom Scott, Jay Boeckelheide, Chris Newman (Amadeus)

Cele mai bune efecte vizuale: D. Murren, M.Mc Alister, L. Peterson, G. Gibbs (Indiana Jones)

Cel mai bun film străin: Diagonala nebunului (Elveția)
Nominalizări: Dincolo de ziduri (Israel)
Camila a gea (Argentina)
Cu două fețe (Spania)
Amintirea unei mari iubiri (U.R.S.S.)

stagiunea internațională '85

Stop cadru pe „Oscaruri"

• Producătorii ceremoniei de decernare a premiilor Oscar — Gregory Peck, Gene Allen, Robert Wise și Larry Gilbart — au avut de rezolvat dificila problemă a lipsei de dinamism care a caracterizat, pînă anul acesta desfășurarea programului. Cu deosebire, lungimea excesivă a discursurilor de mulțumire. Peck a anunțat că fiecare laureat va avea nu mai mult de 45 de secunde pentru a-și slăvi producătorii, realizatorii, avocații, prietenii, părinții și, bineînțeles, echipa tehnică. După 45 de secunde, urma să apară un bec roșu care-l anunța pe vorbitor că televiziunea nu-i va mai transmite, în direct spuseie, înlocuindu-le cu mesaje publicitare.

Cel mai lung spech a aparținut lui Saul Zaentz, producătorul filmului laureat la secțiunea scurt-metraj de ficțiune. Filmul se numește **Up.** „Mulțumirea" a durat 14 secunde. Cel mai lung spech a aparținut lui Paul Zaentz, producătorul gloriosului **Amadeus;** lungimea lui s-a datorat unei gafe „realizate" de Laurence Olivier, care — din emoție?, din cauza vîrstei?, nu se știe — a uitat să citească, înainte de a proclama laureatul celui mai bun film, titlurile celorlalte filme nominalizate pentru premiu. El a deschis plicul, a citit imediat titlul filmului lui Forman, ratînd suspensul, după care toată lumea se dă în vînt. Zaentz a trebuit să repare „nenorocirea", incluzînd în discursul său fericit cele patru titluri ale „învinșilor".

• Sally Field, primind statueta pentru cea mai bună actriță, a strigat către Robert Benson, regizorul „Anotimpurilor inimii":

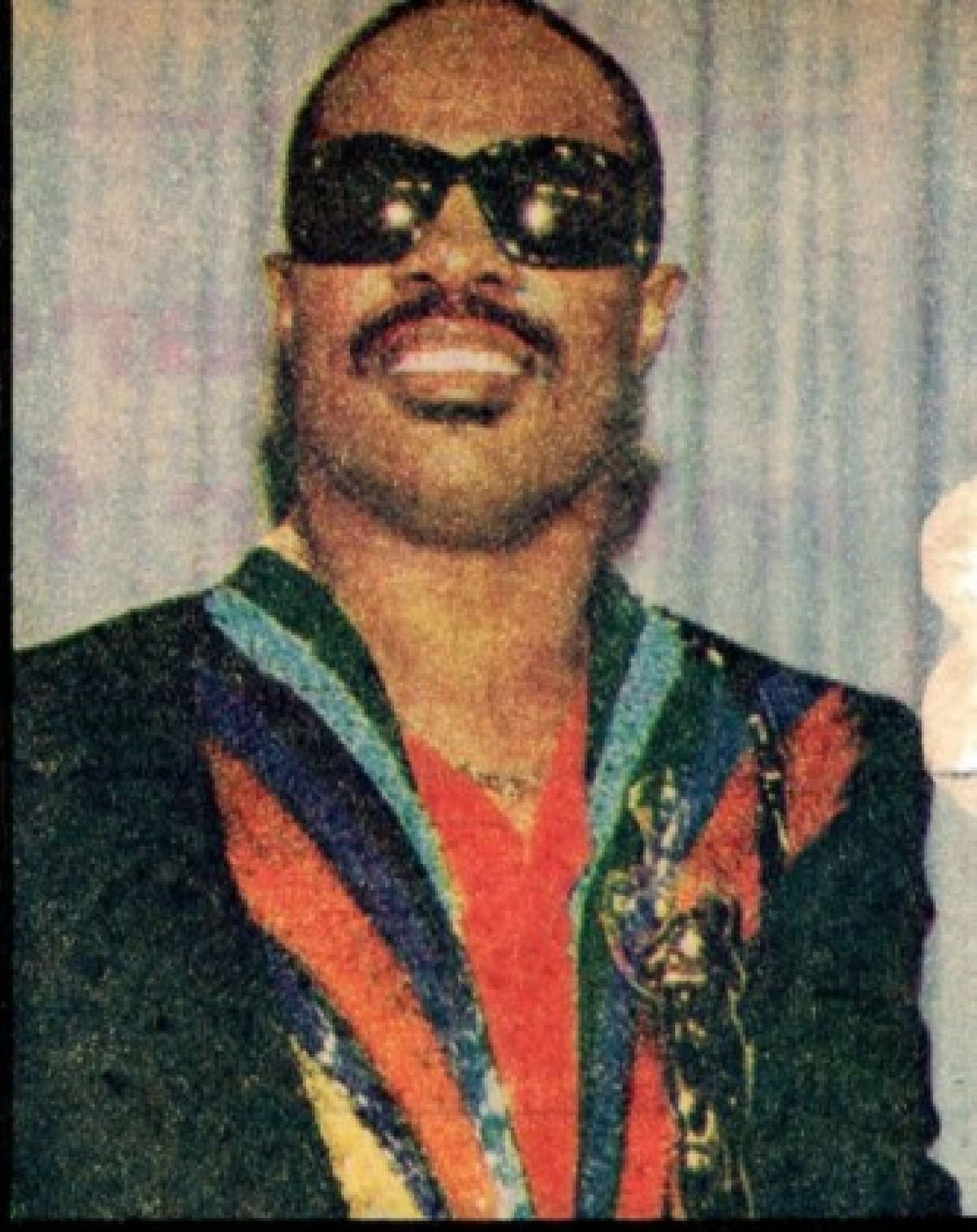
Benson, mi-ai schimbat viața"...

• Maurice Jarre — Oscar-ul pentru cea mai bună muzică originală — a fost de o modestie memorabilă: „Am norocul că, în anul acesta, Mozart nu a putut fi ales"...

• Farid Murray Abraham — interpretul lui Salieri, Oscar-ul pentru cel mai bun actor — a declarat: „Dacă v-aș spune că nu știu ce să zic, aș minți: de 25 de ani îmi pregătesc acest discurs"... După care a deplîns că nu poate împărți premiul cu Tom Hulce, cel care a creat un Mozart fără de pereche.

• Stevie Wonder — laureatul pentru cea mai bună melodie („Te-am sunat ca să-ți spun că te iubesc") — a primit cu entuziasm premiul, dedicîndu-l lui Nelson Mandela, conducătorul mișcării de eliberare a negrilor din Africa de Sud, condamnat la închisoare pe viață. A doua zi, guvernul alb de la Pretoria a interzis difuzarea cîntecelor lui Wonder la posturile de radio...

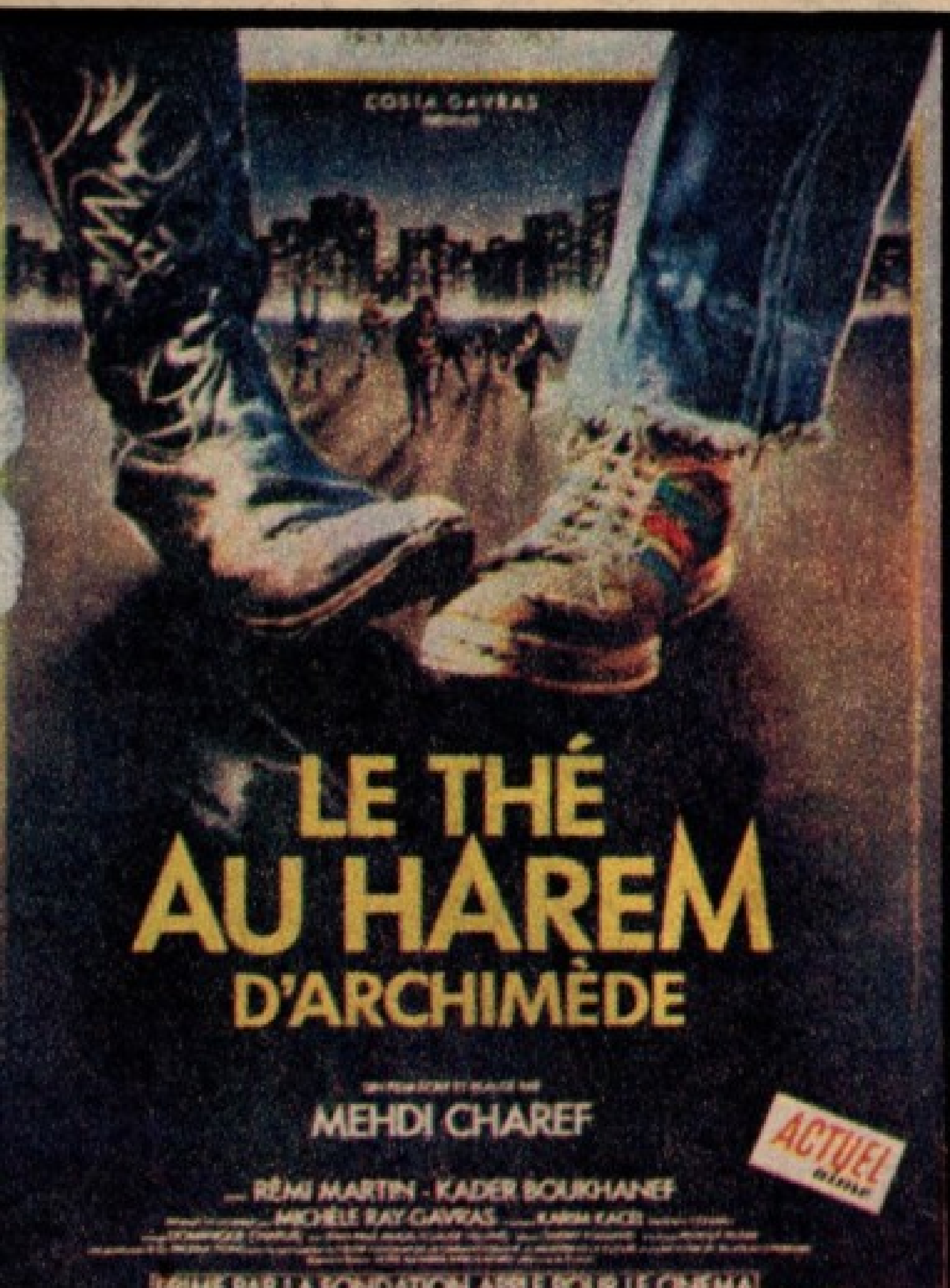
• Înainte de a citi numele laureatului pentru cea mai bună regie, Steve Spielberg — niciodată premiat de Academia Awards — a adus un omagiu lui Truffaut, influenței exercitate de regizorul francez asupra tinerilor cineaști americani.

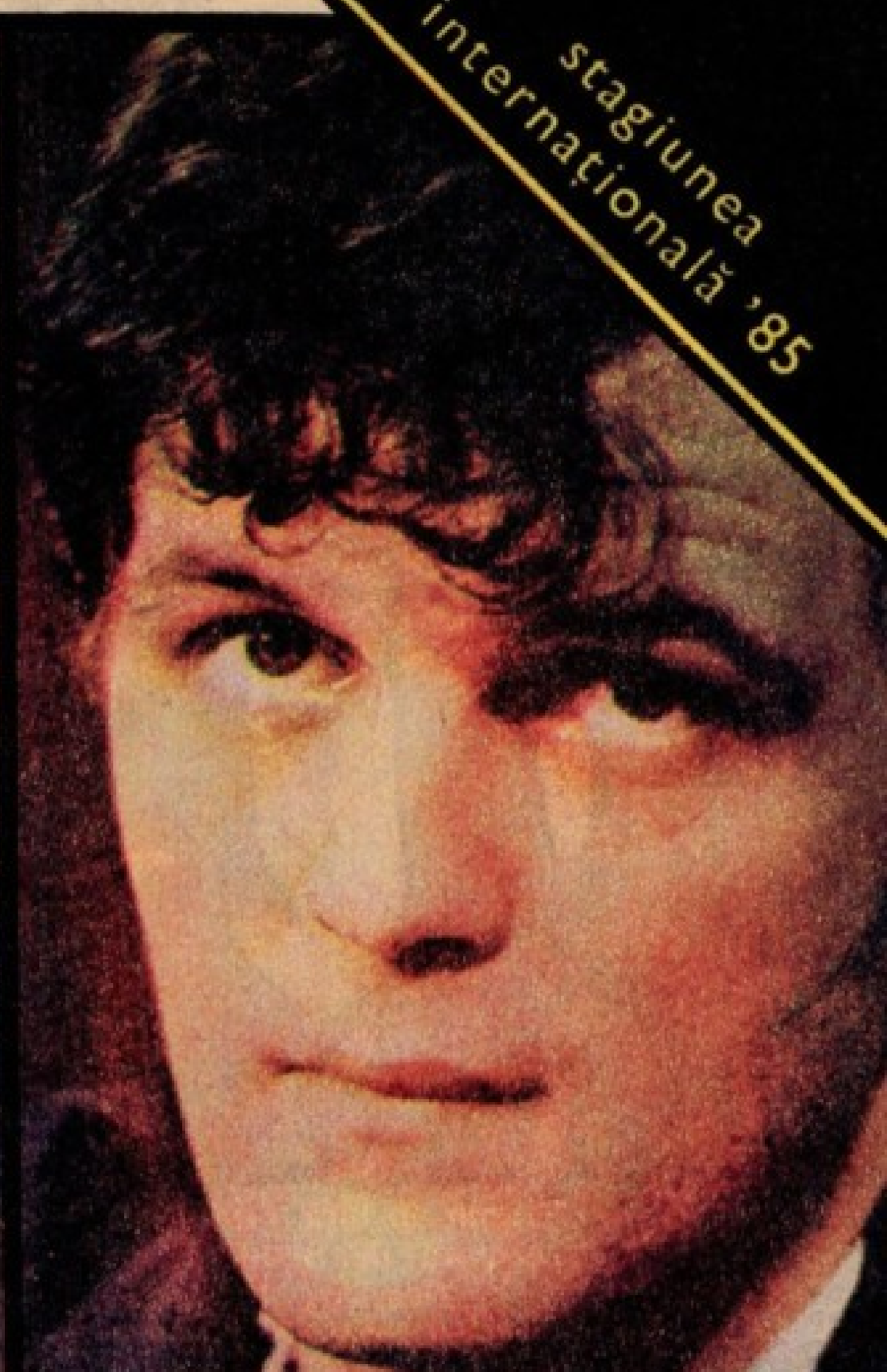


Stevie Wonder — autorul melodiei Oscar '85: „Te-am sunat să-ți spun că te iubesc!"

Triumful lui *Amadeus:* Oscar-ul '85 pentru regie: *Milos Forman* și producătorul Saul Zaentz

Un Salieri care, pentru o dată, l-a învins pe Mozart! *(Farid Murray Abraham)* Oscarul '85 pentru cea mai bună interpretare masculină)





„Premiul tinereții" la Cannes: *Ceaiul în haremul lui Arhimede*, **un film despre condiția grea a imigrantului**

Tot un tînăr, Emir Kusturica (Iugoslavia), marele laureat al Festivalului, pentru *Tata pleacă în călătorie de afaceri*

Cannes '85

Palme d'or (în unanimitate): **Tata pleacă în călătorie de afaceri**
(regia: Emir Kusturica — Iugoslavia)

Marele Premiu special al juriului: Birdy (regia: Alan Parker)

Premiul de interpretare masculină: William Hurt (Sărutarea femeii păianjen — S.U.A.)

Premiul pentru regie: André Téchiné („Rendez-vous" — Franța)

Premiul pentru cea mai bună contribuție artistică: Mishima (regia: Paul Schrader — S.U.A.)

Premiul juriului: Colonelul Redl (regia: Istvan Szabo — Ungaria)

Premiul comisiei superioare tehnice: O noapte pe gînduri (regia: Nicolas Roeg — Anglia)

Camera de aur: Oriane (regia: Fina Torres — în secțiunea: O anume privire)

Palme d'or pentru scurt metraj: Căsătorie (regia: Slav Bakalov și Rumen Potkov — Bulgaria)

Premiul juriului ecumenic: Istoria oficială (regia: Luiz Puenzo — Argentina)

Mențiune specială: Timpul unei clipe (regia: Pierre Jolland — Franța)

Premiul criticii internaționale (FIPRESCI):
Trandafirul purpuriu de la Cairo (regia: Woody Allen — S.U.A.)
Tata pleacă în călătorie de afaceri (regia: Emir Kusturica — Iugoslavia)
Chipuri de femei (regia: Désiré Ecaré — Franța)

Premiul tinereții: Ceaiul în haremul lui Arhimede (regia: Mehdi Charef — Franța)
Dans cu un străin (regia: Mike Newell)

Primul an fără Truffaut. Omagiu pe scena Festivalului de la Cannes — „o poză de familie", familia actorilor care au jucat în filmele lui: *Deneuve, Depardieu, Léaud, Brialy,* printre atîţia alţii...

Una din revelaţiile Festivalului de la Cannes '85: *Juliette Binoche*

Cine spune *Clint Eastwood* — se uită pe pagina alăturată...

stagiunea internațională '85

Moscova '85

Lung-metraje:

Premiile de aur: Vino să vezi (regia: Elem Klimov — U.R.S.S.)
Povestea soldatului (regia: Norman Jewison — S.U.A.)
Sfîrșitul celor nouă (regia: Christos Stiopachas — Grecia)

Premiile de argint: Un miracol nemaivăzut (regia: Zivco Nikolici — Iugoslavia)
Femeie cu pălărie (regia: Stanislaw Rozewicz — Polonia)
Sămînța răzbunării (regia: Zelito Viana — Brazilia)

Peremiile speciale ale juriului: „Trenul infernului" (regia: Roger Hanin — Franța) pentru o realizare elocventă a temei antirasiste.
Substanța (regia: Mahesh Bhatt — India)
În pragul vieții (regia: Leif Erisboi — Norvegia)

Premiile de interpretare feminină: Juli Baski („Contesa roșie", regia: Andreas Kovacs — Ungaria)
Che Un Hui („Sarea", regia: Shin Sang Ok — Republica Democrată Populară Coreeană)

Premiile de interpretare masculină: Lars Simonsen („Fidelitate, speranță și dragoste", regia: Billie August — Danemarca)
Detlorf Kugow („Wodzek", regia: Oliver Herbrich, R.F.G.)

Scurt metraje:

Premiile de aur: „S-a intîmplat la Terezin" (regia: Dragoslav Holub — Cehoslovacia)
Piramida (regia: Alexandr Ivankin — U.R.S.S.)

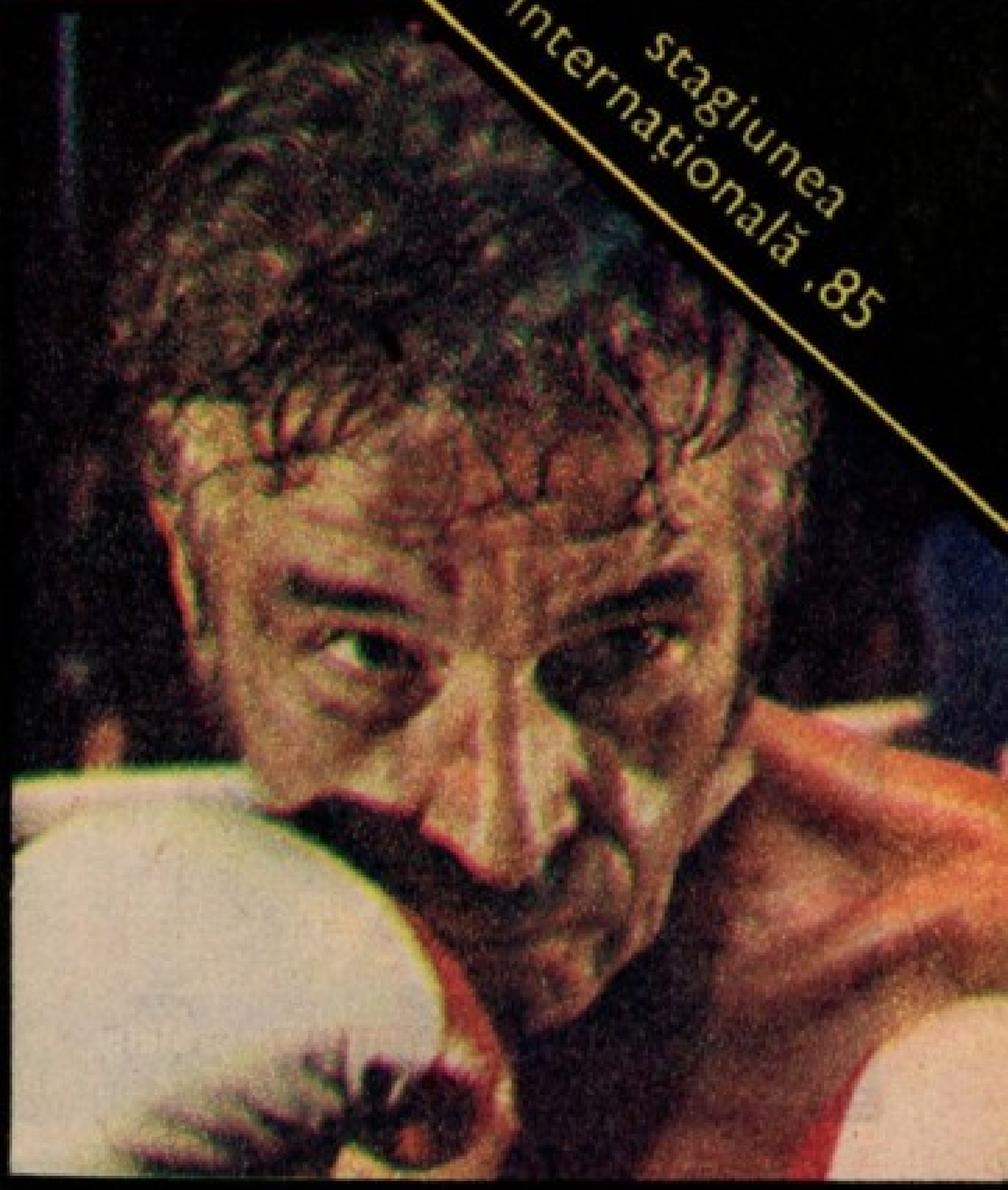
Premiile de argint: Expeditor Nicaragua: o scrisoare către întreaga lume (regia: Fernando Birri — Nicaragua)
Lupta (film cu actori, adaptare după o povestire de Ray Bradbury, regia: Sol și Elaine Ross — S.U.A.)
Căpușa (film de vulgarizare științifică, regia: Petar Lalovici — Iugoslavia)

Premiile speciale ale juriului: Întoarcerea (documentar, regia: Tadeusz Makarczynski — Polonia) pentru o realizare convingătoare a temei antifasciste
Figurile și formele (desen animat — regia: Vladimir Somov — Bulgaria) pentru o expresie fină și metaforică a unui conținut profund

Filme pentru copii:

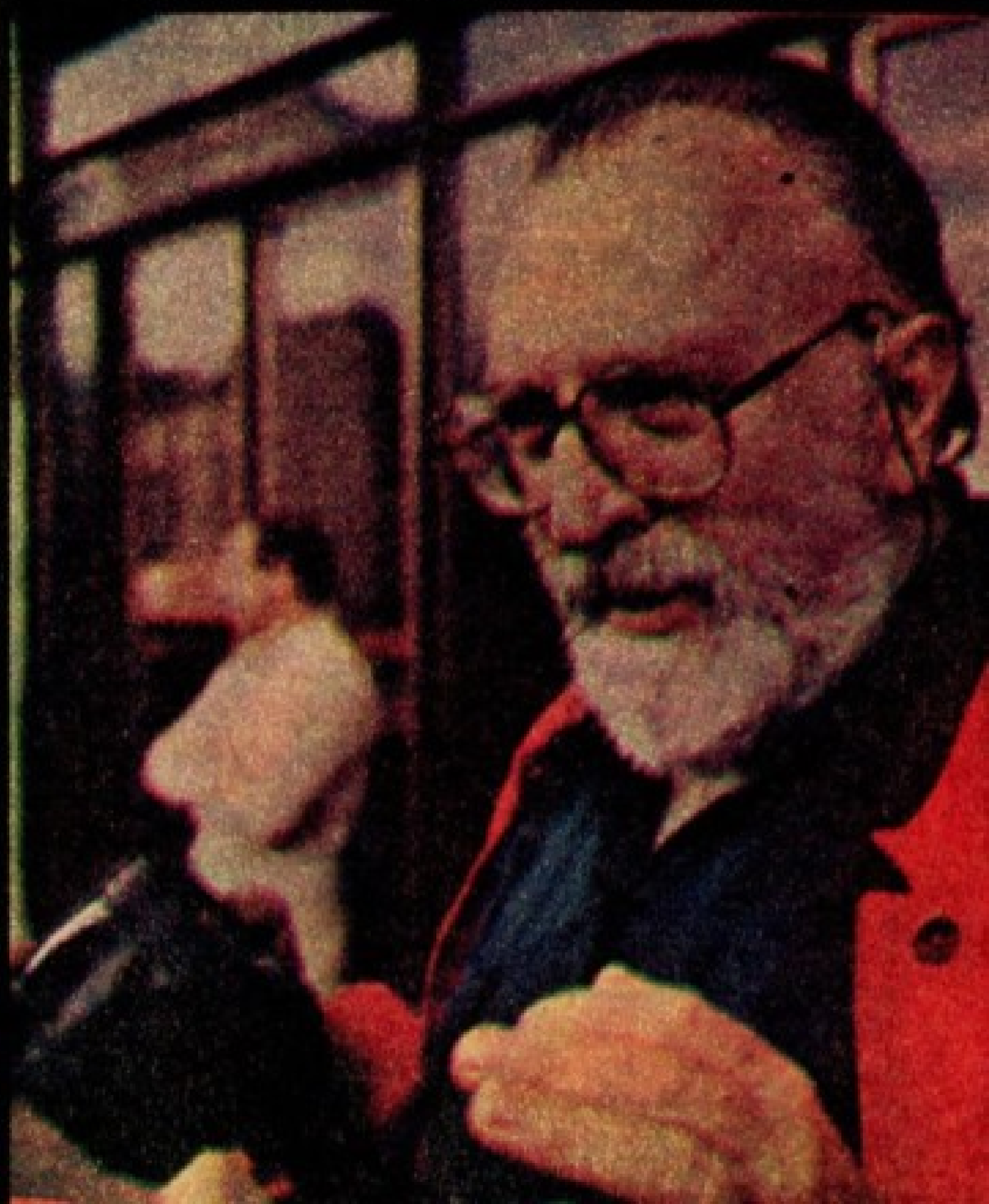
Premiul de aur: Opriți războiul! (regia: André Malecon — Canada)

Premiile de argint: Sucul dulce al ierbii (regia: Aman Alpiev — U.R.S.S.)
Soțul pentru doamna (regia: Mariana Evstatieva — Bulgaria)
Mutul (regia: Yvonne Mackay — Noua Zeelandă)



Cu mîinile înmănușate — *Sergiu Nicolaescu*, în *Ringul*, onorat cu o diplomă la Festivalul de la Moscova

...și-l vede pe *Sergio Leone*
(oaspete marcant al Festivalului de la Moscova) fără de care Clint nu s-ar povesti...



Aurul Festivalului de la Moscova: *Chr. Stopachas*, *E. Klimov* și *N. Jewison*

Stop cadru la Moscova

• Printre premiile acordate de organizațiile sovietice sociale și obștești se numără și acela al Comitetului unional pentru cultură fizică și sport care a încoronat **Ringul**, în regia lui Sergiu Nicolaescu, scenariul — Ion Grigorescu.

• **Elem Klimov**, regizorul sovietic, laureat cu premiul de aur, este cunoscut publicului nostru din realizarea sa **Agonia**, care s-a bucurat de un mare succes.

• Toate cele trei premii de aur ale „lung-metrajului" sînt inspirate din experiența atroce a războiului.

• **Christos Stiopachas**, regizorul filmului grec **Sfîrșitul celor nouă** (laureat cu medalia de aur) a declarat: „Filmul meu împărtășește tragedia unui detașament de partizani în epoca războiului civil din Grecia. M-am ferit, în tratarea subiectului, de orice procedee formale; nu m-a interesat decît să luminez esența profundă a caracterelor, tensiunea internă a situațiilor. Criticii au descoperit în filmul meu influența cinematografului clasic sovietic. Foarte bine, nu pot decît să mă felicit! Grecii locuiesc într-o țară splendidă, în timp ce stilul filmului este foarte laconic, ceea ce nu e întîmplător: am vrut să pun în valoare drama prin ascetismul mijloacelor figurative."

• **Shin Sang Ok**, regizorul filmului nord-coreean **Sarea**, a subliniat în conferința sa de presă: „Am trăit mult timp în Coreea de Sud și știu că în lumea capitalistă există o idee foarte vagă despre socialism. În ce mă privește, nu pot să mă simt bine ca artist decît lucrînd într-un stat socialist. Am vrut să demonstrez în filmul meu că cel care nu are o convingere, un țel, o ideologie, va cunoaște o soartă tragică"...

• **Lina Wertmüller**, cunoscută regizoare, aflată în competiție cu filmul „O glumă a destinului", o comedie satirică inspirată de moravurile vieții politice din Italia de azi, a declarat: „Unii afirmă că am exagerat cu filmele politice, că italienii s-au săturat de ele. Or, eu sînt sigură că un film politic cu adevărat bun va recuceri favoarea publicului. Filmul meu e o satiră. Cred că e foarte util ca într-o bună zi să te vezi într-o oglindă deformată care să reflecteze trăsăturile pînă la grotesc, ajutîndu-te să-ți pricepi defectele".

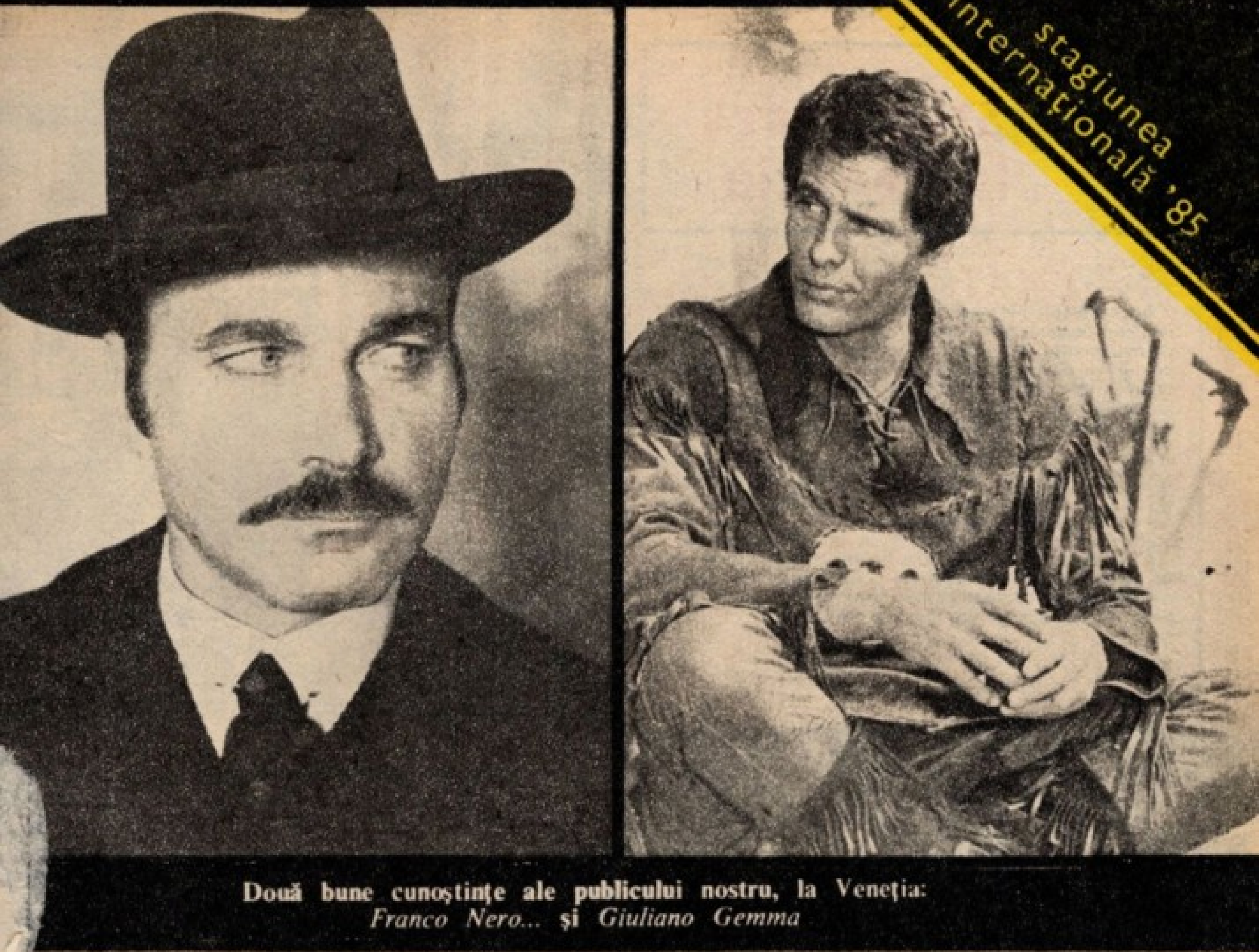
• S-a anunțat că **Sergio Leone** e în tratative avansate pentru o coproducție italiano-sovietică, de mare amploare, avîndu-l ca scenarist pe renumitul scriitor sovietic Iuri Naghibin, inspirată de blocada Leningradului.

• Însemnarea actriței britanice Peggy Ashcroft (interpreta principală din „Drumul Indiilor") în cartea de aur a muzeului Cehov, vizitat de oaspeții Festivalului: „Cuvintele îmi lipsesc pentru a exprima sentimentele încercate aici, în casa lui Cehov, în grădina lui. Sînt fericită că am vizitat acest muzeu unic. Cu gratitudine și recunoștință, Peggy Aschcroft."

• Trei retrospective ale Festivalului: în primul rînd, aceea a **filmelor antirăzboinice și antifasciste**, în ordinea proiecției: **Roma, oraș deschis** (Italia), **Julia** (S.U.A.), **Aveam 19 ani** (R.D.G.), **Trenul** (Franța), **Crepusculul zeilor** (Italia), **Cabaret** (S.U.A.), **Întoarcerea** (Cehoslovacia), **Sfîrșitul cătunului Bührhof** (Cehoslovacia), **Soldățoaicele** (Italia), **Hiroshima** (Japonia), **Ce tineri am fost** (Bulgaria), **Mîine la Alabama** (R.F.G.), **Emisia continuă** și **Valurile Dunării** (România), **Mephisto** (Ungaria), **Hoarda neagră** (Spania), **Băieții din Brazilia** (S.U.A.) **Soarta unui om** (U.R.S.S.), **Sărbători fericite, domnule Lowrens** (Marea Britanie).

În **restrospectiva Francois Truffaut: 400 de lovituri, Cu deosebire duminica, Sărutări furate, Domiciliul conjugal, Ultimul metro, Bani de buzunar, Femeia de alături.**

În retrospectiva Grigori Kozințev: **Tinerețea lui Maxim, Don Quijote, Hamlet, Regele Lear.**



Două bune cunoştinţe ale publicului nostru, la Veneţia:
Franco Nero... **şi** *Giuliano Gemma*

Veneţia '85

Leul de aur: Fără acoperiş şi fără lege (regia: Agnes Varda — Franţa)

Leul de aur (premii speciale pentru ansamblul operei, cu ocazia prezentării în concurs a celor mai recente filme realizate de ei: John Huston (S.U.A.) şi **Manuel de Olivera** (Spania)

Leul de argint: Praful (regia: Marion Hansen — Belgia)

Marele Premiu special al juriului: Vaporul nopţii (regia: Fernanado Solana — Argentina)

Premiul special al juriului: Vaporul de noapte (regia: Jerzy Skolimovski)

Premiul de interpretare masculină: Gerard Depardieu (Franţa — în filmul **Poliţia** — regia: Maurice Pialat)

Premiul de interpretare feminină: nu s-a acordat (Menţiuni speciale actriţelor: Themis Bazaka (Grecia), Galia Novenţ (URSS), Sonia Savici (Iugoslavia)

Premiul criticii internaţionale (FIPRESCCI): Ieri (regia: Radoslav Piwowarski — Polonia, în selecţia „săptămînii criticii")

Fără acoperiş şi fără lege (regia: Agnes Varda, în selecţia oficială de concurs)

Premiul Venezia Genti (decernat de consiliul internaţioal al cinematografului şi televiziunii şi de comitetul internaţional pentru filmul etnografic): **44 sau poveştile nopţii** (regia: Moumen Smili — Maroc)
Menţiune: **Camera nupţială** (regia: Bilge Olgac — Turcia)

Premiul Venezia Giovanni: Coconul (regia: Ron Howard — S.U.A.)

Premiul Pasinetti (decernat de ziariştii italieni de specialitate): **Robert Duvall** (pentru interpretarea din filmul **Corabia uşoară**)
Barbara de Rossi (pentru rolul din **Mamma Ebe**)

Premiul Venezia TV (ex-aequo): **Numărătoarea inversă în oglindă** (regia: Fred Barzik — Canada)
Viitorul surîzător (Jacques Fansten — Franţa)

Stop cadru la Veneția

• La Palatul Festivalului se spunea — cam de pe la mijlocul desfășurării Mostrei — că dacă s-ar atribui un premiu pentru cea mai frecventată secțiune a ei, „Leul de aur" ar reveni „Veneției Giovani". Repertoriul secțiunii tinere a festivalului a fost organizat cu concursul criticilor de la ziarul local „Il Gazzettino". Proiecțiile începeau, aici, cam de la miezul nopții înainte... Asta pasiune cinefilă!

• La întrebarea „Ce filme le plac tinerilor?" un student venețian a răspuns: „Filme care să îmbine științifico-fantasticul cu aventura, dar și cu o undă de comedie. Așa cum e de exemplu **Întoarcerea în viitor.** Nu vrem filme cretine ci distractive și, dacă se poate, inteligente".

• Ce se propune de către tinerii venețieni consultați de ziariștii de la „Il Gazzettino": „Ca, anul viitor directorul Mostrei să conlucreze cu un juriu de tineri la selecționarea filmelor pentru această secțiune".

Cel mai bun interpret la San Remo: *Leo Sucharipa* **(în filmul Verei Chitylova,** *Prea tîrzia după-amiază a unui Pan)*

Marele premiu, la Veneția, pentru interpretare masculină: *Gérard Depardieu* **(alături, în filmul** *Poliție,* **de Sophie Marceau)**

• După prezentarea filmului lui Bedilacqua, **Femeia minunilor**, film care s-a aflat în competiție, dar care a trezit uimire pentru că s-a aflat la Veneția pur și simplu, Claudia Cardinale, principala interpretă, a primit o scrisoare deschisă publicată în „L'Araldo" din 4 septembrie. Concluzia scrisorii: „Dragă Claudia, alege-ți mai bine regizorii".

San Remo '85

(În ordinea și argumentarea stabilite de juriu):

Mențiune specială: Fără durere și fără mîhnire (regia: Agnetta Elers-Jalerman, Suedia) pentru sensul profund dramatic cu care un debutant pune în valoare demnitatea neprețuită a vieții, prin intermediul propriei experiențe;

Premiul special al juriului: Mișcări lente (regia: John Jost, SUA); un autor care de ani de zile își apără independența în fața oricărei forme a structurilor productive tradiționale, dezvăluind o Americă disperată și alienată, din rămășițele căreia el extrage un mod foarte personal de expresivitate cinematografică;

Premiul pentru cel mai bun interpret: Leo Sucharipa (Cehoslovacia) în filmul **Prea tîrzia după amiază a unui Pan** (regia: Vera Chitilova), avînd în vedere puternica dezvăluire (fără a ascunde laturile sumbre) a personajului său;

Premiul pentru cea mai bună interpretă: Ingrid Puganigg (în **Maria Dubronski** — regia: Beat Kuert, Elveția), nu numai pentru sensibilitatea interpretativă ci și pentru participarea creatoare, actrița fiind și autoarea romanului inspirator;

Opera prima: În absența pictorului (regia: **Marie Geneviève Ripeau, Franța),** — film vădind o mare sensibilitate vizuală în dificilul limbaj al experimentului.

Marele Premiu al celui de-al XXVIII-lea festival internațional de la San Remo: Adela (regia Mircea Veroiu, România) pentru subtilitatea analizei psihologice în descrierea unei lumi revolute, iluminată de sens poetic și pentru desăvîrșitul echilibru între autenticitatea sentimentului și deplinătatea expunerii lui.

O performanță de indiscutabilă valoare a filmului nostru: *Adela* — încoronată cu Marele Premiu de la San Remo
(regia: *Mircea Veroiu*, cu *Valeria Seciu, George Motoi, Marina Procopie*)

Stop cadru la San Remo

Credem că elogiul cel mai potrivit pentru Marele Premiu cucerit de Mircea Veroiu la San Remo, este trecerea integrală în revistă a prestigioaselor retrospective de autor care l-au precedat, de-a lungul anilor, în cadrul celorlalte ediții ale festivalului. **Adela** și retrospectiva Veroiu apar la San Remo după ce au fost organizate acolo următoarele retrospective consacrate unor regizori de cea mai mare importanță artistică:

— în 1968: Kon Ichikawa (Japonia) și frații Vasiliev (URSS)
— în 1969: Yasujiro Ozu (Japonia)
— în 1970: Jan Trnka (Cehoslovacia)
— în 1972: Purisa Djordjevic (Iugoslavia)
— în 1973: Choe Ik Gyn (R.P.D. Coreeană)
— în 1974: Boris Barnet, Jakov Protazanov, A. Room, Olga Preobrajenskaia (URSS — în cadrul unei retrospective a cinema-ului sovietic din anii '20)
— în 1976: Grigori Kozințev, L. Strauberg, Serghei Iutkevici (URSS)
— în 1977: Andrzjey Munk (Polonia) și Yilmaz Guney (Turcia)
— în 1978: Marta Meszaros (Ungaria)
— în 1980: Gheorghi Danelia (URSS) și Istvan Gal (Ungaria)
— în 1981: Otakar Vavra (Cehoslovacia)
— în 1982: Gian Luigi Polidoro (Italia) și Iudith Elek (Ungaria)
— în 1983: Karoly Makk (Ungaria) și Valerio Zurlini (Italia)
— în 1984: Frederick Wiseman (SUA) și Kaljo Kiisk (URSS)

Pe afișele lumii

John Wayne și Hamlet

Paradoxul actorilor nemuritori: ei au dispărut! Au dispărut în personajul lor..

Vara trecută, într-un scurt popas printr-un mic orășel de provincie, mi s-a întîmplat să dau peste următorul aviz, pentru-mine născător de emoție:

NEMURITORUL JOHN WAYNE ÎN EL DORADO
Biletele nu se restituie dacă ploaia începe după începerea spectacolului la grădină

Avizul acesta puțin neghiob, sincer în tot cazul în expresia lui, m-a emoționat, în primul rînd pentru că era o **reclamă**, ceea ce m-a transportat brusc în copilărie, în lumea concurenței, cînd orice vînzător al unui produs — și filmul era o marfă — trebuia să strige, să proclame calitățile ei. Sufletul comerțului era reclama și aceasta se adresa la rîndul ei tuturor sufletelor, dar mai ales celor naive.

Cum, e altă poveste. Și întrebările încep să curgă de-abia de aici încolo, pentru că apelul conținut în ele divulga doar o cîtime din complexa realitate, chiar dacă era totdeauna puțin alături de acesta.

O fi John Wayne chiar așa de nemuritor cum proclama afișul din anul una mie nouă sute optzeci și...? Și de ce din toate calitățile marelui bărbat s-a ales tocmai asta, într-un moment cînd se știa că el e mort?... De ce nu i s-a spus nemaipomenitul, extraordinarul sau chiar, mai consolator, neuitatul John Wayne?

Poate cîndva, într-un oraș din vreo țară a lumii se va pune în fața unui teatru următorul afiș:

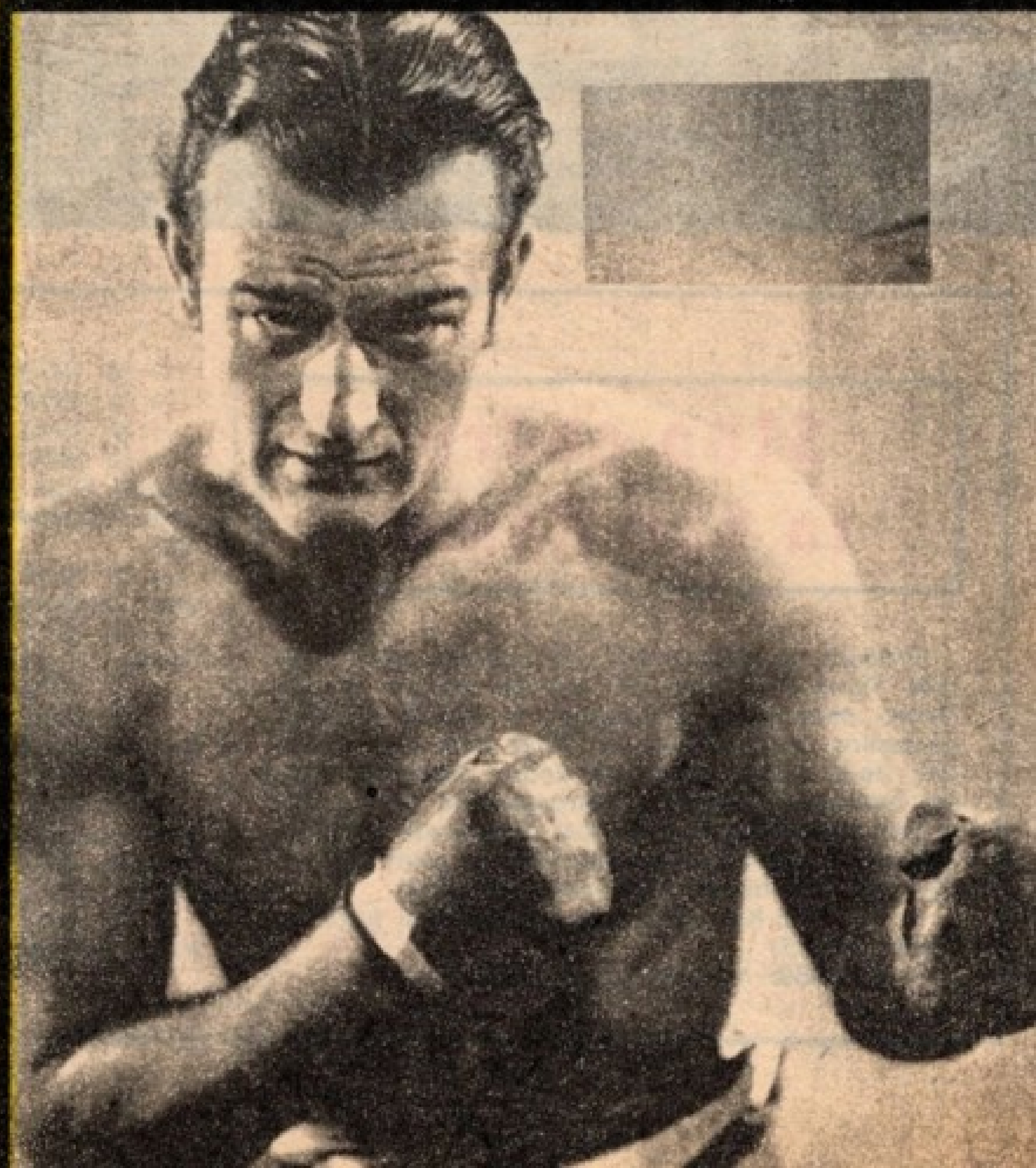
NEMURITORUL HAMLET ÎNVIE ÎN FIECARE SEARĂ ÎN ACTUL I AL TRAGEDIEI LA ORELE 19 1/2

E foarte puțin probabil ca un astfel de afiș să apară undeva, în fața vreunui teatru de pe astă lume; în schimb sunt sigur că afișe de genul celui semnalat de mine cevă mai sus să existe în variante infinite.

Actorul nu trebuie să moară — personajul, la urma urmei, da...

Actorul, vedeta, tiranizează și farmecă lumea, pentru că el face rolul, face personajul și,pînă la urmă, tipul. Ce este nemuritor în toate acestea? Probabil, vai!, doar ultimul. Și actorii care nu vor să moară trag spre acesta

John Wayne, **tînărul...**



jucînd anumite roluri-tip, se joacă pe ei înșiși și nu mai au nevoie, pînă la urmă, de nici un rol.

Desigur că pentru a ajunge la această situație invidiabilă, vedeta trebuie să fie sau să fi fost și actor. John Wayne, înainte de a fi ajuns nemuritor, a început prin a fi un actor ca oricare altul, a concurat cu alții, și-a afirmat o personalitate în primul rînd „în-rol". Dar după ce a încarnat personaje și mai ales după o serie de mari succese, s-a transformat el însuși în personaj. El nu mai putea muri odată cu rolul, pentru a învia în altul; acesta era cam la fel cu precedentul.

Și, oricît de contrariantă ar fi pentru mulți esteți o astfel de constatare, acesta a fost destinul nu numai al lui ci și al multor alți „mari actori". Lista ar fi nesfîrșită: Marlene Dietrich, Jean Gabin, Spencer Tracy, Anthony Quinn și chiar Charlie Chaplin.

Dar, oare, i se poate cere actorului realizarea tocmai prin dispariția în rol, asemeni unui element chimic care nu are nici o pretenție de a exista în stare pură în natură ci doar într-o „combinație" cu alte elemente, într-un corp? Deși majoritatea actorilor, dacă ar fi întrebați, ar răspunde că ei se supun textului, că ei slujesc scena sau ecranul, în fapt, se străduiesc să se afirme pe ei înșiși. Pentru ipoteza aceasta imaginez o scenă excesivă, neverosimilă, poate puțin trăsnită pe care nu știu cine ar putea-o accepta: un grup de admiratori își exprimă entuziasmul în fața unui actor pe care nu-l cunosc și vorbesc despre un spectacol nemaipomenit...

— Am văzut acum un an un Hamlet excepțional: era jucat de un actor formidabil pe care nu-l mai văzusem și nu l-am mai văzut, un actor pe care nici nu știm cum îl cheamă...

Și actorul care tocmai el „jucase" pe acel Hamlet, a tăcut, fără a-și schimba expresia figurii, nedivulgîndu-și identitatea, triumfînd doar în sine (dacă se poate întîmpla vreodată așa ceva) lăsîndu-i pe acei admiratori să glorifice „interpretarea".

John Wayne, tatăl — cu fiul, John Ethan...

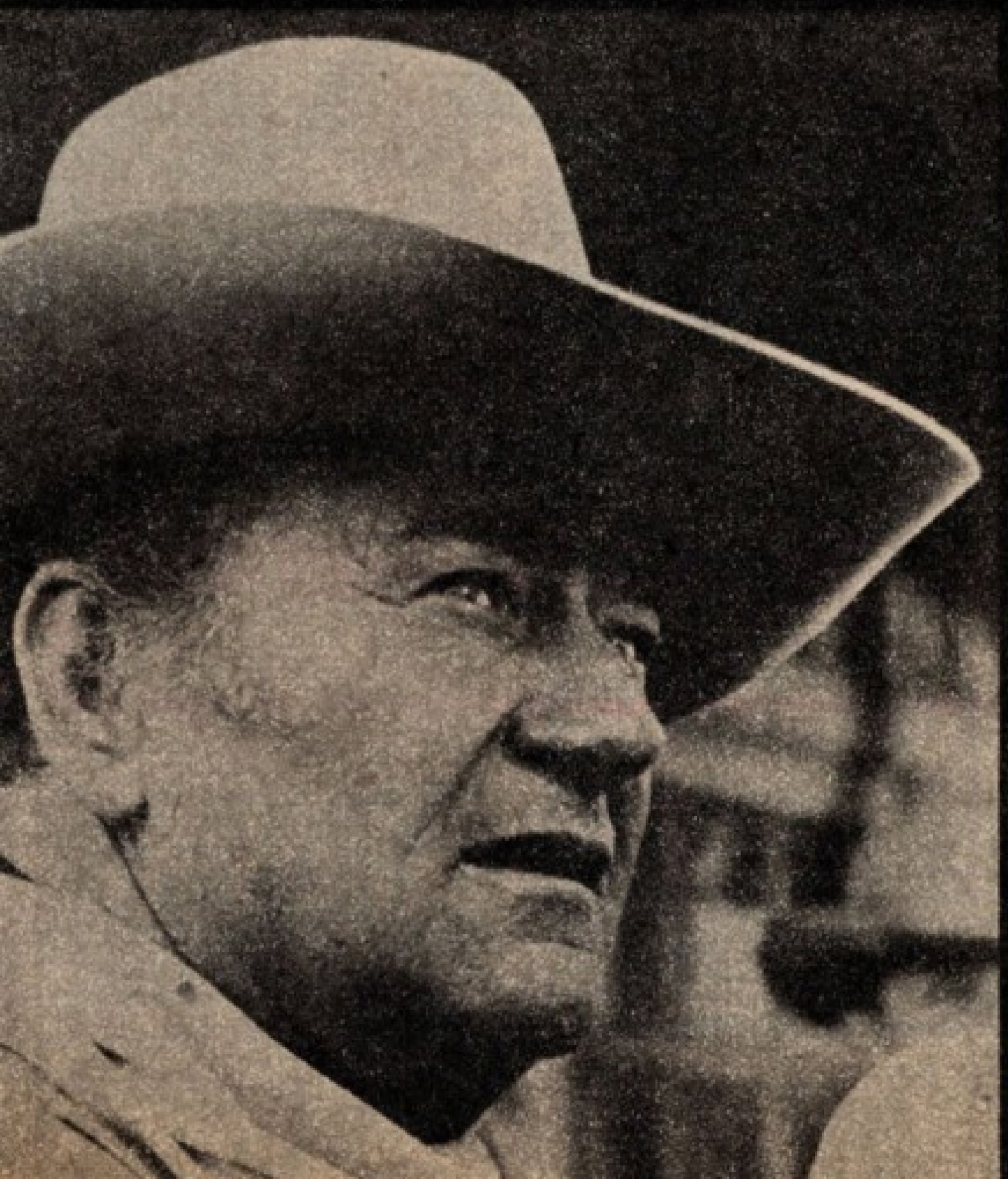
Sau, ca povestea să fie și mai frumoasă și mai neverosimilă, se poate închipui că actorul acela a replicat cu o profundă înțelegere a propriului său destin:

— N-are nici o importanță cine a fost acel actor pe care l-ați văzut dumneavoastră. El a existat doar atît cît a durat spectacolul... Nu vă mai osteniți să-l căutați. Dincolo de scenă, el nu mai are nicio realitate...

În schimb Hamlet învie pentru dumneavoastră în fiecare seară, în mii de orașe, în mii de spectacole, în mii de interpretări.

Alexandru GEORGE

John Wayne, clasicul...



Bucureşti, gazdă internaţională

Una din celebrele despărţiri văzute la cinema, aceea dintre soldat şi fata din tren... *(Vladimir Ivaşov şi Jana Prohorenko)*

„Balada" lui Grigori Ciuhrai

Ciuhrai la Bucureşti, la doi paşi de mine, accesibil tuturor întrebărilor!...

O mărturisesc, fără reticenţă, a fost una din marile pasiuni cinematografice ale tinereţii mele. Prima mea carte de film, despre el am încercat s-o scriu. Îi ştiam biografia exemplară „pe de-a rostu'": fiu de ţărani din Ucraina — ca şi Dovjenko — figura la zece ani cu lucrări demne de remarcat într-o expoziţie de sculptură. În adolescenţă, a cochetat — o vreme — cu tainele radiotehnicii, deşi se distingea şi ca actor amator. În 1937, cînd avea 16 ani, sosea la Moscova însoţind-o pe mama sa, colhoznică promovată la un curs zootehnic. Aici şi-a terminat şi studiile medii, aici şi-a pus problema drumului de urmat. „Am ales cinematografia, se explica mai tîrziu pentru că unea pasiunile mele: arta plastică, teatrul şi tehnica..." În iunie 1941, trecea cu uşurinţă probele examenului de admitere la exigentul VGHIK, pepiniera cineaştilor sovietici. Şi la sfîrşitul examenului, îmbrăca uniforma militară: începuse războiul!

Autorul celebrei „Balade a soldatului" ne povestește cum a lucrat, atunci, la capodopera lui...

●

El a vrut să arate cît de dureros este ca lumea să piardă un singur om bun

L-a făcut din prima pînă în ultima zi, într-una din cele mai expuse „arme": desantul de parașutiști acționînd în spatele frontului. A fost rănit de cinci ori — prima oară la începerea ostilităților și ultima oară, la Viena, cu cîteva zile înaintea încetării luptelor. A parcurs, în acești patru ani, drumul de la simplu soldat la căpitan...

Ciuhrai a izbucnit, în conștiința generației noastre de cinefili, din senin, de la primul său film, **Al 41-lea.** Era un film care uimise lumea întreagă; juriul de la Cannes îi atribuia în 1956 „Premiul originalității". Și totuși **Al 41-lea** era un „remake", cum spun americanii, o redescoperire. În antologia filmelor clasice sovietice, de un înalt prestigiu, se bucura un alt **Al 41-lea,** realizat în 1927 de Iakov Protazanov, sub aripa căruia își începuse cariera René Clair. Dorisem de mult să-l întreb pe Ciuhrai cum de nu l-a intimidat pe el, tînăr absolvent, rivalitatea cu acest virtuoz al cinematografului mut, autorul **Aelitei** și al **Sărbătorii sfîntului Iorghen.** Mi-amintesc că, odată, remarcîndu-l la o recepție a unui festival internațional de cinema, n-am avut curajul să mă apropii, deși era singur. Stătea retras în meditația sa. Acum însă, la București, descoperind un interlocutor receptiv și volubil, am riscat întrebarea:

— Vedeți dvs.! — mi-a răspuns el. Filmul lui Protazanov fusese inspirat de o binecunoscută nuvelă a lui Boris Lavreniev. Înainte de război, parcursesem nuvela; după război, ca student, am cunoscut filmul. Mi s-a părut că Protazanov o „citise" în spiritul timpului său, cu speranțele și iluziile acelor timpuri. Am simțit dorința de a o „traduce", așa cum îl înțelegeam eu pe scriitor. M-am întîlnit cu el, i-am arătat unele fragmente din scenariu, cele care-mi provocau teama. I s-au părut — ce-i drept! — ciudate dar mi-a spus: „Dacă așa vezi tu, fă-o așa cum o simți. Pe Dostoevski l-au ecranizat atîția, fiecare în felul și după puterea sa, dar scriitorul n-a devenit prin aceasta mai mic."

N-a făcut decît să-i urmeze sfatul. Iar judecătorii de la Cannes l-au răsplătit — pe drept — cu „premiul originalității". Dar, tot acolo, trei ani mai tîrziu în 1959, primea Marele Premiu pentru **Balada soldatului.** De astă dată, nu mai avea drept sprijin, un scriitor. Era propria sa viață, propria sa aventură cea care-l inspirase. Ne-a povestit, acum, la București:

— Abia mai tîrziu mi-am dat seama de unde a apărut **Balada.** Regulamentul nostru, al parașutiștilor din timpul războiului, prevedea o permisie de două săptămîni, după fiecare operație din spatele frontului. Dar era, ca să spun așa, o prevedere „platonică": nimeni nu beneficiase, vreodată, de ea! Într-o zi, am ieșit la raport și mi-am cerut dreptul. Generalul unității noastre a fost de-a dreptul uimit. „Ai mai văzut pe cineva plecînd în permisie?" — m-a întrebat. „Așa spune regulamentul!" — nu m-am lăsat eu. „Și de ce, mă rog, ți-ar trebui permisie?" Am ripostat patetic: „Ca să mă însor!" A intervenit, însă, în modul cel mai pătimaș, locțiitorul politic: „Nu aprob concediul! „E prea crud pentru însurătoare..." Iar generalul: „Tu cînd te-ai căsătorit?" „La 21 de ani!" — a raportat locțiitorul. „El are aceeași vîrstă. Lui de ce să nu-i dai voie?" — s-a nedumerit generalul. „Păi tocmai de-aia! Că acum știu..." — i-a răspuns locțiitorul.

Grigori Ciuhrai a obținut totuși permisia și, „crud" cum era, s-a căsătorit la 9 mai 1944. Mai avea în față un lung an de bătălii...

— În 1956, cînd am fost invitat prima oară la Cannes, am văzut foarte multe filme de război. Toată lumea prezenta asemenea filme, erau foarte „frumoase" și lumea se extazia: „Ce frumos a filmat X! Ce captivant povestește Y!" Priveam asemenea filme, auzeam asemenea dialoguri și mă gîndeam: „Aici ne este înfățișată moartea a sute de oameni și publicul remarcă doar măiestria filmărilor. Am trăit tentația să ripostez cu un film în care să demonstrez cît de înfiorător de dureros e cînd lumea pierde fie și un singur om bun. Reîntors la Moscova, le-am relatat ideea mea scenariștilor Ejov și Metalnikov. Le-a plăcut la nebunie, iar eu le-am spus: scrieți și hai să vedem ce iese. Fiecare a revenit cu episoadele sale, le-am adus și eu pe-ale mele. Propunerile lui Metalnikov nu le-am putut accepta. Erau cu totul altceva decît aș fi putut eu face." A îmbinat varianta lui Ejov cu ideile sale: aventura trăită de un băietandru care primește, ca răsplată pentru un involuntar act de eroism pe front, o permisie, ca să-și revadă mama. Pe drum întîlnește oameni cărora le sare în ajutor, o fată de care se îndrăgostește. Timpul i se irosește fără să mai ajungă acasă...

— Este adevărat — îl întreb — că scena din vagon în care fata se sperie de ostașul sovietic, a trezit unele critici și opoziții serioase înainte de premiera filmului?

Ciuhrai surîde amintirilor:

— Despre fiecare film se poate alcătui o listă de „sugestii" făcute la timpul lor care — cu trecerea vremii — par ridicole. E adevărat că un tovarăș foarte serios și cu răspundere a protestat energic împotriva scenei din

Fata din trenul „baladei", azi — *Jana Prohorenko*

Una din pateticele întîlniri ale „Baladei": soldatul *(V. Ivașov)* și invalidul *(E. Urbanski)*

vagon: „De ce să se sperie fata în halul ăsta? Doar e un soldat sovietic, de-al nostru, nu-i fascist!" În îndelungata mea experiență am observat că, cu cît se pricepe omul mai puțin în artă, cu atît e mai darnic în sugestii. În schimb, cu cît e mai avizat, cu atît va fi mai atent și mai rezervat în a face recomandări. Să nu uităm că Lenin a refuzat să-și spună părerea despre versurile lui Maiakovski.

Revenim cu întrebările noastre la **Balada soldatului**, la acel minunat cuplu de interpreți alcătuit din Vladimir Ivașov și Jeanna Prohorenko, amîndoi pe atunci debutanți și încă studenți.

— La început — mărturisește Ciuhrai — găsisem altă pereche. Totul era pregătit, a venit prima zi a filmării. Era o scenă cu un camion, în mers, pe capota căruia postasem aparatul de filmat. Unde puteam să mă aflu eu, regizorul, decît alături de aparat, pe aceeași capotă? În fața noastră un tînerel, șofer militar, a trecut cu un alt camion în viteză și m-a răzuit. Din prima zi de filmare am ajuns în spital, cu cîteva coaste rupte. Pe patul de suferință mă tot perpeleam. Nu atît din cauza durerilor! Aveam sentimentul că ceva nu e în regulă cu filmul. „Ce nu fac eu bine?" — mă tot întrebam. Într-o noapte mi-am dat seama că interpreții mei erau prea vîrstnici. Trebuia să găsesc actori de vîrsta personajelor filmului meu.

Cînd m-am întors la filmare, a izbucnit scandalul: am anunțat că modific distribuția. „De ce s-o schimbi așa tam-nesam?" — m-a chemat la ordine directorul. Doar oamenii n-au făcut, între timp, nimic compromițător!" L-am abordat pe interpretul lui Volodia: „Nu mi se îngăduie să te schimb. Renunță de bună voie!" M-a privit cu o scînteie rece în priviri: „Am fost prost la probe?" I-am răspuns ceea ce gîndeam: „Cînd un bărbat de 23 de ani vrea la mama ca un băiețaș de 17 — ceva nu-i în regulă..." De fapt îl măgulisem. N-avea 23. Mergea, bineînțeles, spre 30! Și a renunțat... L-am găsit în clasa lui Mihail Romm pe Vladimir Ivașov. Nu împlinise 20 de ani. I l-am prezentat actriței:

— Privește-ți, din nou, probele și vino să ne consultăm.

— Probele-s bune! — m-a luat ea în primire. Știu că vrei să te descotorosești de mine.

Și probele ei erau, într-adevăr, **foarte** bune!

— Și, după părerea mea, joc bine — a adăugat.

— Și aici ai dreptate. — i-am răspuns. Dar privește-ți ochii în oglindă. Cînd o să te închid cu Volodia în vagonul de marfă, după cinci minute, nu tu vei fi cea care va striga „Mamă!" ci... el!

A renunțat și ea... Dar pe înlocuitoare n-o găsisem. Între timp, am dat într-un album de interpreta rolului fetei ucrainiene. „Asta-i Șura!" — am exclamat. „Greșiți!" — mi s-a răspuns. A fost distribuită în rolul fetei ucrainiene..." Era Șura! O recunoscusem. Ea îmi trebuia... „Dar abia a intrat la Școala Teatrului MHAT!"

Deasupra catedrei profesorului ei, străjuiau portretele lui Stanislavski și Dancenko. I-am cerut acordul pentru distribuirea în filmul meu a studentei sale Jeanna Prohorenko. „Nu aprob! Noi ne străduim să pregătim actori, iar voi îi stricați..." I-am replicat, totuși, că fata nu era „o sclavă". „Dimpotrivă, e liberă. Dacă vrea să plece, n-are decît. Dar la prima filmare, va fi exmatriculată." Începusem să mă enervez: „Vor mai fi existînd și alte școli de actori!" Iar el, arătînd în sus: „Priviți portretele noastre..." Atunci m-am înfuriat de-abinelea: „Va termina însitutul vostru și-o să poarte tava pînă la adînci bătrînețe! Noi îi dăm o șansă unică, un rol principal." Am trîntit ușa, am luat-o pe Jeanna Prohorenko, și ne-am dus glonț la Mihail Romm. După ce a examinat-o transferul universitar și l-a rezolvat în cîteva zile..."

Și mai departe? Mai departe s-a făcut filmul, a avut loc triumful pe ecranele lumii și înscrierea sa în istoriile cinematografiei. Ce-ar mai fi de adăugat?...

T. CARANFIL

Indicații de regie: „Cînd un bărbat vrea „la mama" ca un puștan — ceva nu-i în regulă cu distribuția"

„Cerul senin" de după „baladă" *(E. Urbanski)*

Anul filmului britanic?

Cinematograful care a dat *Hamletul* lui Olivier, *Scurtă întîlnire*, „free-cinema"-ul și o pleiadă glorioasă de actori e în criză. De bani și de spectatori.

Filmul? La ora actuală, el înseamnă pentru noi doar cîteva picături de whisky. Foarte gustoase, e drept, dar cîteva... — remarca aparține unui om de afaceri britanic și ea vrea să măsoare distanța uriașă ce desparte veniturile de multe sute de milioane de lire sterline pe care exportul de whisky îl aduce visteriei engleze, de firavele încasări provenite de pe urma vînzării filmelor. Mai explicit, săptămînalul londonez „The Observer" scria în ultimul număr al anului 1984: *„Anul 1985 a fost desemnat drept „Anul filmului britanic" cu scopul de a promova producția cinematografică națională peste hotare, de a spori numărul de persoane care merg la cinema în Marea Britanie și, în general, de a determina un interes mai mare pentru film.* Tot „Observer" deplîngea faptul că *„guvernul acordă atît de puțină atenție artei ca și industriei cinematografice încît a redus și mai mult sprijinul care făcea să înainteze, fie și schiopătînd, bolnava noastră industrie"*.

Iată, așadar, un adevărat SOS lansat în lumea cinematografică a Albionului. Desigur, un asemenea semnal nu poate părea decît paradoxal oricărui cinefil care cunoaște remarcabila producție de filme „Made in Britain". Dar, după toate datele, englezii știu mai bine decît oricine altcineva că cinematograful lor, ca și alte arte, se află în mare pericol din pricina lipsei de fonduri interne și a invaziei capitalului străin (citește american). Dealtfel, apelul „Artele în pericol" semnat de nu mai puțin de 131 oameni de cultură de renume internațional este cea mai convingătoare dovadă că situația nu poate fi judecată numai după palmaresurile atîtor și atîtor festivaluri internaționale din ultimii ani ci, mai ales, după ce se ascunde în spatele ei. O privire în culisele istoriei filmului britanic ne va îngădui să înțelegem cum s-a ajuns la SOS-ul din 1985.

O primă re-naștere

Încă din anii '30, piața de film britanic s-a văzut invadată de filmul american în așa fel încît Alexander Korda cu **Viața particulară a lui Henric al VIII-lea** a apărut ca o mană cerească, demonstrînd că și un film britanic putea accede la audiența internațională. Charles Laughton devenea atunci cel dintîi actor dintr-un film non-hollywoodian care obținea Oscarul pentru cea mai bună interpretare (1932—1933), iar filmul se afla printre cei cinci candidați la faimoasa statuetă și pentru cea mai bună producție. Nu peste multă vreme, conflagrația mondială avea să frîneze acest început. În anii '40, studiourile își înceteză aproape complet activitatea, marea majoritate a tehnicienilor, ai acelui personal secund fără de care nu se poate face film, plecase pe front, iar actorii, refugiați în teatre itinerante, străbăteau insula supusă blitz-krieg-ului pentru a susține moralul populației. **Cabinierul** lui Peter Yates va uza de dimensiunea filosofică shakespeariană pentru a aduce un omagiu patetic slujitorilor Thaliei, celor ce în acei ani au știut să facă din arta scenei un scut în fața suferințelor, depresiunii și privațiunilor. Dacă vă amintiți, pe scena ca și în culisele **Cabinierului** întîlneam doar actori vîrstnici, singurii rămași la vatră. Tot așa, sînt cunoscute dificultățile întîmpinate de Laurence Olivier, în anii războiului, pentru realizarea primului său film ca regizor, **Henric al V-lea**. Producătorul său, Filippo Del Giudice, apărut ca un salvator al său dar și al filmului britanic din acei ani, era (fatalitate) și el străin ca origine. Italian, avocat de profesie, izgonit din

Un ecou întîrziat al Free-cinema-ului: *Vanessa Redgrave* și *David Warner* în *Morgan, un caz de tratat* (regia: Lindsay Anderson)

țara natală de ascensiunea fascismului mussolinian, Del Giudice ajunsese în Englitera cu buzunarele goale și fără să știe o iotă din limba marelui Will. În mai puțin de 10 ani el se impusese însă ca un magnat al industriei cinematografice britanice. După ce **Henric al V-lea** îi adusese lui Laurence Olivier „Premiul special al Academiei de arte și științe ale filmului american", în 1948 **Hamlet,** produs de același Del Giudice, devenea cel dintîi film non-american care cucerea „Oscarul celei mai bune producții" (1948).

Comunitatea de limbă dintre cele două cinematografii — americană și britanică — s-a arătat salutară, dar nu după multă vreme avea să se înfățișeze ca o sabie cu două tăișuri.

Începutul sfîrșitului

„Începutul sfîrșitului", cum îl numesc azi toți istoricii filmului britanic a fost marcat de **Tom Jones.** Companiile de film britanice nu s-au simțit în stare să facă față costisitoarei ecranizări după romanul lui Fielding. Atunci, compania americană United Artists preia conducerea filmului, ofertă aparent generoasă, dar care se va întoarce neîntîrziat împotriva producției naționale britanice. **Tom Jones** devenea cel de-al doilea film britanic care-și adjudeca principalul Oscar (1963) și rămînea timp de un deceniu în primele locuri ale box-office-ului internațional. Dar încasările, în loc să se întoarcă acasă la creatorii englezi, se revarsă în buzunarele confraților de peste ocean. Drumul fusese deschis. Toate marile producții (și succese) ale artiștilor britanici din deceniul următor sînt finanțate de studiouri americane devenite unicii beneficiari. Să amintim astfel: **Spilul** (Marele premiu la Cannes, 1965); **Blow-up** (Marele premiu la Cannes, 1967); **Dacă...** de Lindsay Anderson, **Mesagerul** de Losey, **Disprețul** de Alain Bridges, obțin Premiile speciale ale juriului aceluiași festival în 1969, 1971, 1973; **Oliver!,** cel de-al treilea film britanic încununat cu Oscarul pentru cea mai bună producție (1968), fusese și el finanțat tot de studiourile americane (Columbia), etc. etc.

Oscarul de interpretare revine deasemenea actorilor englezi în producții britanice finanțate de studiouri hollywoodiene: Julie Christie pentru **Darling** în 1965, Glenda Jackson pentru **Femei îndrăgostite** în 1970, Maggie Smith pentru **California Suite** în 1978. Alături de actorii britanici care acced la faima internațională prin intermediul Hollywoodului, începe și exodul către coasta californiană a talentelor regizorale. Cu excepția lui Lindsay Anderson, toată echipa „Free cinema" — Tony Richardson, Karel Reisz, John Schlessinger — mai tîrziu și Brian Forbes — se transferă, după sfîrșitul anilor '60, în Statele Unite. Le urmează în anii '70 mai tinerii Peter Yates, Ridley Scott, Adrian Lyne, Alan Parker, etc., spre indignarea celor de acasă. Indignare justificată dacă ne gîndim că premiul special al juriului de la ultimul Cannes i-a revenit lui Parker pentru al său **Birdy** prezentat sub pavilion american...

După *Birdy*, în regia britanicului Alan Parker, premiat la Cannes '85 ca producție americană, Hollywood-ul pregătește o super producție dirijată tot de un englez: *Chorus Line* de Richard Attenborough

De fapt, un precedent ilustru există. Nu părăsise oare circarul Charles Spencer Chaplin, Londra copilăriei sale, atras de promisiunile noului continent?, și, încă din anii '30, numeroși actori de origine britanică nu au fost consacrați supervedete tot prin filmul american? Să numim pe Vivian Leigh, Deborah Kerr, Audrey Hepburn, Glenda Jackson, Julie Christie sau James Mason, Alec Guiness, John Gielgud, Peter Selers, Richard Burton, Peter O'Toole. Enumerarea apare aproape fără sfîrșit. Michael Caine, la 51 de ani, după 30 de ani de profesie și 60 de filme, explică succint acest fenomen de care nici el nu este străin: *„De ce m-am stabilit în California? Pentru că aici am devenit cu adevărat „vandabil". Primele mele 22 de filme făcute în Anglia au fost finanțate cu capital american. Pot spune că niciodată nu am primit un rol de la un producător britanic. Cine mă distribuie în filme britanice, sînt americanii!"*.

Industria filmului britanic cu faima de a dispune de cei mai buni tehnicieni din lume, unde am văzut studiourile cele mai bine utilate de la Elstree, Pinewood și Shepperton (în ultimii ani, aici s-au filmat **Războiul stelelor, Alien** și multe din producțiile științifico-fantastice americane, dar cu tehnicieni și artiști în majoritate britanici) cu o școală actoricească exersată pe inegalabile texte shakespeariene, — această cinematografie trăiește de fapt în umbra industriei americane de film. Paradoxul a fost depășit. S-a intrat în criză.

Un tată pictor italian, o mamă englezoaică — o actriță britanică cunoscută azi în toată lumea *Greta Scacchi*

Institutul de film britanic a susținut, în special în decursul ultimilor două decenii, o adevărată campanie a debuturilor și a reușit să scoată din anonimat cîteva nume (Bill Douglas, Terence Davies, sînt regizori consacrați astăzi în lumea festivalurilor) dar, cu unele excepții, majoritatea filmelor produse de BFI, cu bugete reduse din visteria statului, rămîn în afara rețelelor comerciale de distribuție, practic necunoscute publicului. Așa se explică și de ce dacă un tînăr regizor ratează debutul, cu greu mai poate găsi fonduri pentru un al doilea film. Criticul Mark Le Farm își manifesta recent îngrijorarea față de viitorul tinerilor cineaști: *„În timp ce marii oameni de cinema din trecut, cei ce-au devenit clasicii cinematografului american, un Lubitsch, un Fox sau un Ford s-au afirmat de-abia după 10–12 filme, azi, tinerii cineaști britanici trebuie să se considere norocoși dacă vor realiza jumătate din aceste filme în întreaga lor carieră!"*.

Desigur, filmul este o artă costisitoare care cere investiții pe măsura unei industrii. Producătorii, ca și artiștii britanici, sînt unanimi în a se plînge de o lipsă de încredere în a saptea artă din partea celor ce ar putea s-o finanțeze. Semnatarii apelului „Artele în pericol" exprimă acest consens.

Într-adevăr, la fața locului am avut de mai multe ori ocazia să aflu că preferințele englezului în materie de artă urmează o ierarhie particulară: pe primul loc au fost întotdeauna opera și baletul. Au urmat teatrul și literatura. Filmul vine abia la urmă, — ceea ce contrazice gustul general. O subtilă explicație a acestui diagnostic am găsit-o într-un eseu sub semnătura eminentului critic de artă, actualul ministru al artelor din cabinetul Thatcher, lordul Gowrie, personalitate cu o recunoscută pasiune pentru cinema. El scria: **„Pentru noi, britanicii, nu este ușor să recunoaștem emi-**

De la Shakespeare la Pinter, el a demonstrat cu maximă expresivitate temperamentul tipic al insularilor: *Jeremy Irons*

Singura „darling" a filmului britanic: *Julie Christie*

Pentru noi el a fost, în ultima vreme, doctorul Manson din *Citadela*, dar actorul s-a lansat în memorabilul *Carele de foc*: Ben Cross

nența unui pictor ca Francis Bacon sau a unui sculptor ca Herry Moore și supremația internațională pe care ei ne-au adus-o în artele plastice. Cadrul nostru cultural are o perspectivă muzicală și literară, ne bazăm pe tradiția noastră teatrală și pe Shakespeare. (De cînd au apărut Beaties — putem revendica conducerea și în muzica ușoară). Prin contrast, a vedea **și** a simți **— deci simțul văzului și cel tactil — aparțin universului oarecum răzvrătit al senzației, și tendințele noastre de filozofie puritană și idealistă se unesc pentru a ne face să fim rezervați față de artele vizuale."** În cuvintele lordului Gowrie regăsim amintita lipsă de încredere a publicului britanic față de forța de expresie artistică a cinematografului.

Nu mai puțin producătorul **Carelor de foc** și al **Cimpiilor morții,** David Puttman, dezvăluie o altă fațetă a crizei atunci cînd spune: **„Ne mărginim la tele-drame domestice în loc să atacăm prin imagine marile idei care sînt esențiale pentru un cinema dinamic"**, așa cum el însuși a dovedit-o, finanțînd acele filme. În prezența acestor severe evaluări, nu ne rămîne decît să așteptăm pentru a vedea dacă SOS-ul a fost auzit.

Adina DARIAN

Exit...

Nemulțumirea de sine

Pe Ralph Richardson dicționarele îi definesc drept „distins actor britanic" titlu cucerit cu cîteva zeci de roluri în teatru și în film — să amintim doar de cele din **Moștenitoarea, David Copperfield** sau Vronsky din **Anna Kareinina; poate mai virstnicii spectatori și-l amintesc și în doctorul Manson, din Citadela, rol preluat în recentul serial, de Ben Cross. Rolurile sale rămîn mărturie a talentului său, dar nu mai puțin definitorii pentru personalitatea sa artistică sînt și propriile opinii ale artistului. Le redăm așa cum au fost consemnate într-un ultim interviu: „Niciodată nu am dat un spectacol care să mă mulțumească pe deplin,** și, continua cu un tipic umor britanic, **„dacă vreodată ai să dai peste un mic talent însemnat cu inițialele R.R., te rog să-mi dai de știre."**

În aceiași discuție, Ralph Richardson își mărturisea și cel mai mare regret profesional. El povestește că la începutul anilor '50, tînărul pe atunci dramaturg Samuel Bekett i-a trimis să citească piesa sa „Așteptîndu-l pe Godot", cu invitația de a interpreta în premieră, alături de Alec Guinness, rolurile celor doi vagabonzi. Richardson se consultă cu Guinness care-i spune că el a citit piesa și este „un gunoi!". Influențat de părerea colegului său, Richardson, pe atunci stea a faimoasei scene londoneze, întocmește o listă de lucruri pe care nu le-a înțeles, „ca atunci cînd dai la spălătorie rufele murdare", cum spune el. Îl invită pe Beckett să o discute. **„Cînd Beckett a intrat în cabină am început să-i citesc lista, spunîndu-i că mie îmi place să știu ceea ce mi se cere să fac. Beckett m-a ascultat foarte liniștit și, cînd am terminat, mi-a spus: «Îmi pare nespus de rău, dar nu mă simt în stare să răspund la nici una din întrebările puse.» Desigur, el nu avea ce să explice. Și a plecat."** Și Richardson conchide într-un spirit autocritic de care nu mulți dintre cei contaminați de dragostea de celebritate, sînt în stare să-l asume:" **„Așa am refuzat cea mai mare piesă care a fost scrisă în timpul vieții mele!"**

■

Experiența adevărului

Doi dintre marii actori britanici, amîndoi recompensați pentru aportul adus pe altarul artelor cu titluri nobiliare: Sir Michael Redgrave și Sir Ralph Richardson, au ieșit din scena vieții în 1985. Au rămas însă, cu privilegiul celor ce și-au închinat existența jocului de umbre și lumini, vii pe pînza ecranului.

Cei ce își plimbă pașii prin sălile cinematecilor, nu-l pot desigur uita pe Michael Redgrave în debutul său cinematografic, în rolul hitchockean din **The Lady Vanishes;** nici în pămînteanul călător din **Drumul spre stele,** sau, în plină maturitate, în rolul directorului școlii de corecție unde alergătorul Tom Courtenay a ținut să piardă cursa, pentru a cîștiga o superbă victorie morală. De forță morală a trebuit să dea dovadă în viață și Michael Redgrave cînd, profesor de liceu fiind, hotărîște să renunțe la o certitudine pentru a se face actor. Spun forță morală pentru că nu este ușor să faci față artileriei unei critici atît de neîndurătoare cum este cea britanică, căci nu cred că este o tradiție critică mai severă decît cea din insula Albionului. Întîmpinat la început cu neîncredere, Redgrave a fost nu o dată sever sancționat în cronica spectacolelor: „Michael Redgrave nu a fost niciodată în formă la o premieră (...) este incapabil să joace comedie" (...), este incapabil de o dimensiune tragică". Asemenea sancțiuni pot părea de neconceput, dar pentru cine cunoaște, de pildă, criticile adresate unui Laurence Olivier pe cînd se afla în prelungitul apogeu al carierii sale teatrale, ele apar în școala criticii britanice întrutotul posibile. Bilanțul carierii artistice pe care, din păcate, îi putem face acum, ne dă însă certitudinea că Michael Redgrave nu și-a greșit vocația. Inteligența și modestia i-au însoțit întotdeauna talentul, așa cum reiese și dintr-o ultimă declarație a actorului: *„Singurul lucru care contează în profesiunea de actor este experiența în a spune adevărul. Un actor nu trebuie să intre în pielea unui personaj, el trebuie să fie* cu adevărat acel personaj".

În afara amintirii atîtor și atîtor personaje, Michel Redgrave a mai încredințat scenei și ecranului și pe cei trei copii ai săi: Vanessa, Corin și Lynn.

A.D.

1985-40 de ani de la Victorie

Foto-document: Ziua Victoriei, 8 Mai 1945, la Paris

Pace noilor veniți!

Pace ție! — mi-a venit să-i spun unei femei frumoase care la începutul lunii mai, într-o luni de dimineață, mă oprise pe culoar să mă întrebe cînd a fost făcut filmul pe care-l văzuse la televizor ieri seară, îl văzuse prima oară, știți, poate, delicatețea, pudoarea acestei întrebări între cinefili: „în ce an a fost făcut...?", ea cuprinde și stinge toate superlativele, femeia aceea era de meserie fotograf, ea văzuse multe poze și imagini, ea era un cofetar care știa prea bine ce-i o savarină ca să-ți mai spună că există savarine formidabile, ea venea zilnic la birou pe bicicletă, ea era o realistă, mîncînd cîte un senvici la 10 dimineața și pe urmă la prînz — îngrijindu-și atent

un ulcer — totuși, în dimineața aceea de mai '85, i-am zis:
„Pace ție!", deși ca om normal îmi sînt de mult străine religiozitățile de limbaj, dar „pace ție!" i-am spus cu toată convingerea, după ce i-am precizat că **Pace noului venit** a fost făcut în 1963, de Alov și Naumov, pace ție, primului venit care vezi după 22 de ani, căderea și rostogolul unui rus și unui american, unul în brațele celuilalt în prima zi de pace, fericiți că au învins, dîndu-se de-a dura pe sub roțile enorme ale camioanelor militare, pline de whisky, de sticle de whisky ciuruite, din care curge în șiroaie băutura, să bem,

Afiș de cinematecă personală pentru 8 Mai 1985: „Pace noului venit", „Ziua cea mai lungă", „Valurile Dunării", „Frontul invizibil"...

să cîntăm, să dansăm, eram în primul act din „Traviata", pace ție, celui ce auzi prima oară „Traviata" și încă nu știi preludiul la actul patru, cînd Violeta moare, pace și ție, celui ce mă socotești idiot că mai pot plînge la Traviata, pe această arie ducîndu-mă la mine, în birou, deschizînd, într-un elan, fototeca personală și privind încă o dată (ca în zilele mele bune, căci e o zi bună aceea în care oamenii vor să știe în ce an a fost făcut un film, am pretenții modeste în domeniul binelui și răului) o poză pe două pagini mari din „Match", poza mea preferată de cîte ori îmi apare sfîrșitul războiului în față, de cîte ori mi se vorbește de pace, de primele zile de pace, n-am pretenția s-o impun nimănui, nu zic că e cel mai răscolitor document, dar pentru mine e esența problemei, esența parfumului, luați-mă din scurt, de gît, de nasture, faceți-mă de două parale, suspectați-mă, acuzați-mă de frivolitate, eu voi răspunde: pace ție, celui care nu înțelegi cum arată ochii și nasul frivolității în prima zi de pace curată, pace însă și mie, celui care mă uit, mă uit, mă uit, și nu mă mai satur, uitînd chiar de mine, la poza asta făcută în '45 la Paris, poză cenușie, fără soare, de culoarea mantalelor soldățești, o poză cu sute de oameni în mantale, strînși pe o stradă îngustă, nu un „grand boulevard", făcînd coadă, o coadă densă, babană, în fața unei parfumerii, nici unul dintre ei nevrînd să plece înapoi în State.

Foto de lucru la *Emisia continuă* — reconstituirea eroicei bătălii din zilele lui august '44, pentru apărarea postului de radio de la Bod. (Regia: *Dinu Tănase*)

Pace noului venit! — **filmul clasic al lui Alov și Naumov (1963), despre ultimele zile ale războiului antihitlerist**

— Cea mai recentă realizare a studiourilor sovietice, prilejuită de aniversarea a 40 de ani de la Victorie (cu M. Ulianov în rolul generalului Jukov)

în Statele Unite, fără să fi cumpărate la Paris, un parfum Chanel, sute de militari americani la coadă, în fața unei parfumerii pariziene, pentru un Chanel, în primele zile de pace, te înmiresmezi din ochi pînă la subsuoară, închizi ochii ca în fața unui soare prea puternic, e pace și oamenii vor un parfum, un parfum franțuzesc, oameni trecuți prin toate băltoacele, mizeriile și fecalele tranșeelor, bubuiți și asurziți, scăpați cu bine și întregi, cu toate simțurile treze și împăcate, sfîrșind cu pînda, cu ucisul, cu frica, încearcă — într-o Europă puțind a cadavre și liliac — cea dintîi mîntuire stînd la coadă pentru un flacon de Chanel — o, **Canalul** lui Wajda, zorii Canalului Mînecii, Chanell-ul englez în **ziua cea mai lungă** și „coada" la otravă, în **Ultimul țărm** al lui Kramer, montajul nostru dacă am face odată **La grande illusion** în studiourile numite: „Al 20-lea Century Foc" — pace vouă!, m-am trezit murmurînd acestei mulțimi de bărbați care urmau să treacă oceanul spre case — **Tutti a casa,** filmul acela măreț al lui Comencini care avea curajul să extragă, din cel mai sfînt strigăt al războaielor: „Tutti a casa! Cu toții acasă!", cea mai veselă și atroce comedie a unor nenorociți care nu mai la Chanel nu se gîndeau — pace vouă, yanchei, boys, messieurs și tovarăși, companeros și „ciolovecom ciolovec", cum se încheia refrenul acelui șlagăr al lui Soloviov-Sedoi, „ciolovecom — ciolovec", adică om cu om, „oricînd, oriunde se poate întîlni om cu om", cîntec minunat, la ora șase după război, care mergea foarte bine, cu această urare adresată bărbaților americani ce voiau să aducă iubitelor lor ca suprem trofeu și suvenir, un Chanel, mergea atît de bine cîntecul rusesc cu mantalele acestor figuranți dintr-un „coming home" demn de Scott Fitzgerald, încît, deodată, m-am pomenit în biroul fototecii personale, că îndrug — prin ce se numește tehnic un efect de montaj, întîlnirea dintre o melodie și o poză, așa cum s-ar întîlni om cu om — pace vouă, tuturor figuranților din toate filmele de război făcute în 40 de ani de pace, pace vouă, tuturor celor fără nume pe generice, anonimi care n-ați mai încăput lîngă vedetele principale, lîngă regizori, operatori, electricieni și consultanți militari, pace tuturor celor care ați fost soldați hitleriști — deși nici nu erați născuți pe vremea lui Hitler, — trupeți care azi erați nemți, mîine partizani greci, poimîine fasciști, răspoimîine băieți dîrdîind în avioane engleze care zburau spre fronturi invizibile, pace vouă, celor fără de care tunurile de la Navarone n-ar fi fost aruncate în aer cu atîta irealitate, „arta de a iubi" a lui Has n-ar fi fost artă, atîtea filme iugoslave, franceze, românești și ale altor neamuri, toate antifasciste, n-ar mai fi avut suspens, voi, anonimii deloc venețieni, care străbăteați în motociclete tunelurile și străzile Greciei și Varșoviei, ocupanți care în viața voastră n-ați ocupat mai mult de o masă într-un vagon restaurant, dar aici erați patrule hăituindu-l pe Czybulski prin canal (uneori numai cizmele

În 40 de ani de pace, s-au făcut peste 400 de filme având ca subiect cel de-al doilea război mondial. Dacă ai strînge toți figuranții lor, oameni niciodată trecuți prin război, ai obține o imensă armată care ar avea, azi, puterea să proclame cea mai patetică înfrățire a popoarelor!

Foto-document: eroicii „figuranți", soldați francezi din primul război mondial.

vi se vedeau, cizma celui care apare pe caldarîm în clipa cînd omul iese din canal la lumină), dincolo erați paznici în jurul unui fort pe care Michael York trebuia să-l arunce în aer, ce-ar fi făcut York, Tihonov, Peck, Quinn, Nicolaescu, Rick, Zbig, De Funès, Bourvil, în marea lor evadare, fără voi, nenorociților, amărîților, răilor,

— „aia sînt răii?" mă întreba un puști într-o seară, văzîndu-vă într-un episod din **Frontul invizibil** și **un August în flăcări** — ca în altă noapte, tot dintre voi, figuranții de la Tomis și Cinecittà, să se aleagă bunii, cei care seceră răii dintr-o coproducție holando-daneză, pace vouă, oameni tineri, sănătoși, poate chiar bacalaureați, mitraliați de pe metereze, ca boabele de fasole, pentru a reda spectatorilor iluzia războiului, al celui de-al doilea război mondial, ca după cădere, după filmare, cine știe dacă nu ați recitat oda în metrul acela antic, cu „mie, redă-mă", o, doamne, ce-am fi făcut fără voi, cea mai fantastică trupă, mai ceva decît figuranții lui Sennett, mai grozavi decît figuranții lui Niblo la **Ben Hur**, trupa trupelor, trupa trupurilor care timp de 40 de ani au jucat, au atacat, au murit și au reconstituit sutele și sutele de filme de război, de care alte mulțimi s-au săturat, ba chiar plictisit, prea multe obuze, prea multe cadavre, prea multă moarte, dar fără voi, cei săriți în aer, în apă, și foc pentru ca York, Sergiu și Serghei Bondarciuk să rămînă în viață, eroic și etern, nimeni n-ar fi ajuns la sat și zaț, voi ați dat și redat adîncime tranșeelor, densitate măcelului, voi, figuranții niciodată răsplătiți măcar printr-un flacon de Chanel, figuranții din toate studiourile lumii eliberate de fascism prin milioane de morți, acelea profund realiste, niciodată de reconstituit, voi, ca nimeni alții, ați redat dezgustul de război, voi ați trebui să vă adunați pe toate cîmpiile lumii și să proclamați cu un patetism de care nimeni să nu se ferească: „Noi, cei care am jucat în toate filmele celui de-al doilea război mondial, de la Berlin la Podul Kwai, noi, anonimii, trupeții, trompetiștii, soldații proști și tabacherele, noi, cei fără generic, armată imensă, niciodată discutată în tratativele pentru dezarmare, dar fără de care n-ar exista superproducții, regizori și vedete, atragem atenția solemn că pentru un

1985-40 de ani de la Victorie

Bătălia de pe Neretva — ampla evocare a glorioasei lupte duse de partizanii iugoslavi impotriva ocupanților nazişti

...în Anul Internațional al Tineretului

Nenumărate filme despre pace se regăsesc in această idee a unei fete din Cimpulung Muscel:

„1985 este Anul Internațional al Tineretului și peste tot în lume, oamenii trebuie să rîdă și să se bucure de pace. Să spere și să creadă în tot ce e mai bun și mai frumos pe pămînt. Aș vrea ca măcar anul acesta, cînd serbăm tinerețea, să nu se mai arunce bombe în nici un loc de pe pămînt, **unde oamenii să se omoare între ei, fără să se cunoască, fără să aibă ceva unul cu celălalt, fără să-și fi dat măcar o dată bună ziua".**

Cerasela Elena IONILĂ
str. Ilie Pintilie nr. 39, Cîmpulung-Muscel

al treilea război mondial nu vor mai exista figuranți, scenariști și cascadori!"
Și cu un sarcasm la fel de sfînt, să precizați: „Plictisiți-vă cu noi, căci s-ar putea ca să nu mai știți nici cum arată plictisul!"
Și fiecărui om îi veți da o conservă — din maldărul de conserve adunate în jurul lui Stan, acolo, în tranșeea lui, din **Eroi fără voie,** la douăzeci de ani după încheierea primului El Mundial — o conservă și un flacon de Chanel, pentru ca fiecare să simtă cei doi poli supremi ai vieții pe Pămînt: conserva în suc propriu și parfumul.
Pace vouă! Pace și nu glorie! Glorie doar filmului, artei care dă mască vieții, cască morții și speranță celor care ajung la capătul odei în metru antic, pace noilor veniți care îngînă: mie, redă-mă!

Radu COSAȘU

Dallas contra Dallas

Familia Ewing bolnavă de prea multă celebritate

●

Victoria Principal se mărită, dar Pam rămîne văduvă

O saga texană de proporţii. De la stînga la dreapta: Pamela şi soţul ei, Bobby, Jock, tatăl, Sue Ellen şi J.R., Lucy, fiica lui Gary, alt frate, nedemn să apară însă în tabloul de familie şi Ellie Ewing, mama şi bunica clanului

Ce motive de stress au avut americanii telefagi în lunile de vară? Ei bine, soarta serialului **Dallas** şi mai cu seamă actriţa Victoria Principal erau cît p-aci, să le strice vacanţa. Mai întîi că vedeta preferată s-a măritat pe nepusă în masă (vorba vine) cu medicul specialist în chirurgie estetică al Hollywoodului, Harry Glassman, şi apoi că imediat a rămas văduvă. Nu, nu a murit doctorul care modelează chipurile cele mai celebre ale cetăţii filmului, dar a fost călcat de o maşină Bobby Ewing, soţul Pameiei. Deci, Victoria s-a măritat, dar Pam e văduvă.

Suflul shakespearean al Ewingilor?

La 35 de ani, Victoria Principal, alias Pamela Ewing din foiletonul **Dallas**, supranumită de către fanii americani „The Body", „Trupul", s-a măritat. Evenimentul — spun ziariştii — are un răsunet internaţional. Lăsînd de-o parte exagerarea, să vedem de ce o căsătorie poate stîrni atîta vîlvă. Raporturile pe care starurile din **Dallas** le întreţin cu scenariştii care le-au clădit, cărămidă cu cărămidă şi săptămînă de săptămînă, gloria, sînt foarte complexe. Intrigaţi, dar şi speriaţi de succesul acestui serial televizat, batalioane de sociologi au vizionat şi revizionat zeci de episoade, le-au decorticat, disecat, clasat dialogurile, personajele costumele, decorurile, ca să afle secretul acestei nemaipomenite popularităţi. La capătul răbdătoarelor lor investigaţii, sociologii au eşafodat teorii peste teorii, din cele mai variate şi mai năstruşnice, fără a izbuti însă — spun gurile rele — să găsească cu adevărat cheia succesului acestui serial, care atinge anul acesta al „optulea anotimp", cum spun americanii, defalcat în 25 de episoade pe an, din octombrie pînă în mai. Fără a mai vorbi şi de publicaţiile care s-au specializat în a descurca şi explica această saga atît de întortocheată, pe parcursul a sute de glosse şi tablouri genealogice, marcate cu cîte o cruciuliţă în dreptul decedaţilor, cu cîte un punctişor în dreptul adulterelor. Degeaba, iţele nu mai pot fi descurcate, probabil nici măcar de scenariştii înşişi, pentru că ori-

→

Exponentele a două „clanuri" televizate: Victoria Principal și Linda Gray în Dallas

cum sociologii și biografii de ocazie s-au dat demult bătuți. Serialul continuă, deci, îmbîrligat, dar nestingherit.

La începuturi, **Dallas**-ul a fost conceput de specialiștii în saga după propria lor mărturisire, cu dorința de a da poveștii nici mai mult nici mai puțin decît un „suflu shakespearian". Dar succesul a dat totul peste cap, uitîndu-se de marele Will... La ora actuală, nefericiții producători și scenariști sînt tributari sentimental, și mai ales financiar, actorilor ca și implacabilelor sondaje ale televiziunilor americane, univers infinit mai necruțător decît cel al petrolului Ewing. S-ar putea crede că viața acestor producători și scenariști, cu totul anonimi în restul lumii cu excepția Hollywoodului, este destul de tihnită de vreme ce nu fac altceva decît să se întîlnească două ore, de trei ori pe săptămînă, ca să decidă soarta viitoarelor evenimente și personaje ale filmului. Numai că această activitate a fost repede tulburată de tot felul de întîmplări exterioare serialului. Scriitorul are drept de viață și de moarte asupra personajului inventat de el. Foarte modești, scenariștii Dallas-ului s-ar fi mulțumit și ei să-și exercite asupra eroilor lor numai dreptul de căsătorie, divorț sau adulter! Dar nu s-au gîndit la ce le-ar putea rezerva viața adevărată a interpreților. Așa, de pildă, actorul care-l juca pe Jock Ewing, patriarhul clanului, moare pe neașteptate de o tumoare la creier. Trebuia de îndată găsită o justificare a dispariției lui din film. Îl fac, așadar, dispărut în America centrală, atît de misterios încît nici J.R., nici Bobby nu vor reuși vreodată să afle cum și de ce s-a volatilizat tatăl lor.

O bunică nu are voie să-și facă operații estetice

Cît de tare se implică fanii serialului în treburile familiei Ewing o dovedește și apariția cărții intitulată „Cine l-a ucis pe Jock Ewing?" pe care un editor șmecher a însoțit-o și de un concurs: dacă aflați soluția acestui insolubil mister, veți cîștiga 50.000 de dolari! Alt exemplu: boala unui actor, interpret al unui personaj principal ca Ellie, încîntătoarea mamă a lui J.R. și Bobby, jucată de Barbara Bel Geddes, foarte populară în Statele Unite, a stîrnit o altă furtună. Actrița cade la pat, pradă unui infarct. I se face o operație pe cord și nu mai poate relua munca pe platouri.

Este înlocuită de o altă actriță, Donna Reed, star al anilor 50, care obține, astfel, un contract pe patru ani. De frica unei prea mari „neasemănări", producătorii renunță să justifice, măcar și printr-o operație estetică, schimbarea la față a Elliei Ewing și se mulțumesc să sugereze că recăsătoria ei ar fi transformat-o radical. Să vezi și să nu crezi! Numai că telespectatorii americani se pun din nou în mișcare și încă vehement: o bunică nu are dreptul să-și schimbe înfățișarea! Protestele iau asemenea amploare încît acum cîteva luni, reuniți în ședință urgentă de criză, producătorii hotărăsc să revină la prima vedetă. Sînt întrebați medicii care-și dau acordul: reîntîlnirea Barbarei Bel Geddes cu iubitul ei fiu, Bobby, va contribui la totala ei restabilire. Numai familia Ewing poate constitui adevărata terapie dinamizantă pentru cordul slăbit al actriței! Zis și făcut, numai că producătorii **Dallas**-ului continuă să-și smulgă părul din cap. Nu doar actorii în vîrstă sînt amenințați de boală, dar iată că și printre cei tineri se dezvoltă o formă ciudată de nevroză.

La început, serialul îi salvase pe toți de cheltuielile exorbitante pe care le presupuneau vizitele la psihanaliștii californieni, așa cum au mărturisit, public, Victoria Principal și Linda Gray. Principiul acestei terapii era simplu: actorii jucau în **Dallas** un rol invers față de cel trăit în viață. Victoria Principal, o femeie foarte dură în afaceri și în viața intimă, pe ecran, odată cu rolul Pamelei Ewing, interpreta pe cea mai virtuoasă, pe cea mai blîndă și pe cea mai tandră dintre soții. Linda Gray, în schimb, mamă și soție exemplară în viață, a acceptat cu entuziasm rolul ei de Madame Bovary texană. Numai că, după cîțiva ani de succes, înțelepciunea și cumințenia ei au dat chix: și-a abandonat soțul și copiii. Larry Hagman (J.R.) este singurul care n-a fost atins de aripa nebuniei Ewing-ilor. El și-a continuat nestingherit maniile: colecționează pălării excentrice, achiziționează mașini sfărîmate numai în accidente foarte grave și declară: „Faptul că sînt atît de detestat mă face fericit". Singura lui grijă pe platouri este că nu e văzut îndeajuns în film. Își tiranizează partenerii cu ajutorul unui ventilator care le întoarce fumul țigărilor în nas și în ochi, pretinde să regizeze el cîte un episod, ca să fie sigur că se va vedea timp de 45 de minute și instigă la grevă pentru mărirea salariilor!

Publicul nu se consolează cu moartea „eroică" a lui Bobby

Gelozia, bat-o vina sau Principal contra Presley!

In aceste condiții, scenariștii **Dallas**-ului sînt constrînși la o imensă prudență: coerența serialului (și așa precară!) este amenințată, clipă de clipă, de capriciile vedetelor lui, mai cu seamă dacă i se năzare vreuneia, peste noapte, ba să-și cumpere o nouă limuzină, ba încă o vilă. Ca să nu mai vorbim de introducerea de noi personaje în acțiunea filmului. Așa, de pildă, superba Priscilla Presley (văduva lui Elvis), în rolul Jenna Wade, a trezit în Victoria Principal o gelozie atît de feroce încît aceasta a vrut să părăsească serialul drept represalii. Devenise atît de insuportabilă, încît scenariștii au fost gata-gata să se lase pedepsiți și să renunțe la neprihănita Pam, scriind o scenă în care biata femeie se îneca în piscina din Southfork. Dar de cînd cu „asasinarea" lui J.R. și cu protestele unanime ale publicului, le-a fost frică să nu fie siliți s-o resuscite și pe Pa-

→

Linda Evans și Joan Collins în Dinastia

mela; așa că s-au lăsat păgubași, răbdîndu-i nevricalele.

Totuși, în caz de conflict ireductibil, producătorii pot concedia un actor, în chip subtil, de pildă trimițînd personajul respectiv, într-un oraș îndepărtat, să zicem în Ontario. Sau să-l expedieze în misiune într-un ținut exotic și petrolifer: în felul acesta, telespectatorul va înțelege singur că nu mai are șanse să-l revadă. Charlene Tilton (Lucy Ewing) a fost izgonită din acest univers foiletonist pentru că, brusc, devenise foarte pudică: ea a refuzat să se arate în costum de baie pe

Dallas a **murit! Trăiască** Dinastia! (Charlene Tilton)

marginea piscinei Ewing de cînd l-a întîlnit pe Papa Ioan Paul al II-lea! De vină, credem, însă, că a fost mai degrabă obezitatea ei galopantă, care, adăugată puținilor centimetri ce-i posedă în înălțime, au făcut-o să evite ținutele vestimentare prea sumare. Sen-

Lucy Ewing, eliminată din clan, își ia revanșa, în Dinastia

●

Războiul celor două mame: Barbara Bel Geddes contra Donna Reed

tința fără drept de apel a scenariștilor: a fost măritată, în grabă, cu un june locuind la mii de kilometri de Dallas. Furia actriței se pare că i-a sporit pofta de mîncare, dar și setea de răzbunare: a trecut „cu arme și bagaje" în serialul **Dinastia,** unde gurile rele zic că va juca rolul unei președinte de ligă a obezilor, ocolită de iubire. Dar grija principală a producătorilor rămîne cifra de afaceri. Acum doi ani s-a înregistrat o scădere bruscă a interesului spectatorilor în favoarea serialului **Dinastia.** Explicația: decorurile, costumele, coafurile erau mult mai atrăgătoare decît motelurile, rochiile de polyester și imuabilul ranch al familiei Ewing. Totuși, nu se putea să-i mute pe toți acești cow-boys texani în vile neogotice de pe coasta de est. Și atunci a fost corupt coaforul din **Dinastia** ca s-o tundă pe Victoria Principal și să-i dea un aer sexy!

Pentru un pumn de țărînă...

Cum se vede, deci, intrigile economico-amoroase din **Dallas** sînt o nimica toată pe lîngă diabolicele încurcături pe care le trăiesc, zilnic, producătorii și scenariștii lui. Ca să nu mai pomenim decît de ultima. Patrick Duffy, sătul de Bobby Ewing, drăguțul petrolist, și dornic să joace și în ceva mai de doamne ajută, și-a dat demisia. Nimeni și nimic n-au putut să-i schimbe hotărîrea. Rezultatul: au trebuit să-i omoare, dar nu oricum, pentru că Bobby dorea o moarte eroică.Și atunci i-au respectat cu strictețe ultima dorință: a căzut la datorie, călcat de o mașină în timp ce încerca să salveze un necunoscut. „Pe platouri — povestește Bobby-Patrick — toată lumea plîngea cu lacrimi adevărate".

Fără a mai vorbi și de teroarea — exercitată tot asupra autorilor serialului — de către fanii **Dallas**-ului. Nu le este de ajuns că — firește, contra cost — se pot duce să-și petreacă o noapte la ranchul Southfork transformat în hotel de lux, sau să cumpere un pumn de țărînă dimprejur pentru 15 dolari. Ei mișună în jurul vilelor actorilor, pe care-i obligă, astfel, să se baricadeze ca într-un bunker.

Așadar, Bobby Ewing a murit. Urmarea acestui serial este ținută mai în secret decît un dosar la FBI... Nici actorii nu știu ce-i așteaptă pînă în ultima clipă, dar, în orice caz, chiar și în acea ultimă clipă vor juca scenele fără să cunoască desfășurarea întregii acțiuni. Fără îndoială că familia Ewing se va regăsi adunată, în plen, la funeraliile lui Bobby; nu încape dubiu că o mare bătălie juridică se va angaja pentru a cunoaște pe moștenitorul averii lui Bobby. Dar care mamă va asista la înmormîntare? Prima, Barbara Bel Geddes, sau a doua, Donna Reed, care a intentat acum un proces producătorilor ca să intre în drepturile contractului ei pe patru ani. De data asta va fi vorba însă de o bătălie juridică adevărată. Dar Pamela? Ce va deveni Pam fără Bobby? Cîteva indiscreții tot s-au strecurat printre sîrmele frontierelor studioului. Se pare că pentru a-l înlocui pe Bobby în inima soției, a fost ales un bărbat superb, actorul Dack Rambo, care urmează să modifice și ranchul Ewing și viața văduvei.

✱

Ce complicat e „serialul" vieții! Victoria Principal s-a măritat cu celebrul chirurg estetician, dar a rămas văduvă după faimosul

Miss Ellie şi Bobby, mama devotată şi fiul iubitor, ambii însă „cazuri" în istoria Dallas-ului

Bobby. Nu înainte, însă, de a se mai îmblînzi şi de a accepta eventual, să facă un copil. Cu doctorul? Nu, ce idee! Cu Bobby, fix în ajunul morţii lui atît de „eroice"! Deci, alte dileme pentu scenariştii familiei Ewing. Dacă da (sau ba) va apare copilul postum al lui Bobby? Ce se va întîmpla cu el? Cum...? Dar e mai bine să-i lăsăm pe (ne)fericiţii scenarişti şi producători să se descurce singuri. De fapt, e durerea lor de cap, nu a noastră!

Rodica LIPATTI

Fellini încercînd nacela înainte de zbor...

Ce-ar fi însemnat secolul nostru și viața d-voastră fără cinema?

Mai avem 15 ani și timpul nostru își va schimba cifra „kilometrajului"; după acest secol al vitezei, vom începe să numărăm cu 2..

Mai avem un deceniu și cinema-ul va împlini un secol de viață.

Cu aceste cifre magice în fața ochilor, am întrebat 15 personalități marcante ale artei noastre românești, cum ar fi trăit ele fără film... Veți citi, veți gîndi, vă veți deosebi (sau nu...)

Pentru a păstra rotunjimea numărătorii, am găsit și un al 15-lea preopinent-bis: extraordinarul regizor american King Vidor. El are, în problema noastră, o părere pe care ne place s-o punem chiar în deschiderea anchetei:

„Oamenii — fără îndoială — nu realizează în ce măsură filmul le influențează viața. Își trăiești viața ca un film. Aceasta nu exclude naturalețea. E doar o altă naturalețe. Cinema-ul n-a schimbat doar lumea, el a modificat și interiorul nostru."

Ne-am permis ca ilustrația anchetei să țină seamă de această idee a unui artist care s-a născut cu un an înaintea invenției „domnului Lumină" și al cărui „Război și pace" împlinește, în 1986, 30 de ani...

...Ca pămîntul fără oameni

Ei, dar Asta chiar e o întrebare... Ea îmi lungește umbra curioasă pînă în umbra de gheață a altei întrebări: cum ar arăta pămîntul fără oameni? Cine poate ști în absența mărturiei unei conștiințe?

Cum ar arăta lumea fără cinematograf? Nu știu! Cinematograful ne arată dintotdeauna cum arată lumea plină de oameni.

Cinematograful este conștiința conștiinței noastre. O conștiință care, ca orice conștiință, are splendorile și malformațiile ei. Oricum ar fi, trebuie s-o acceptăm. Dealtfel, Paul Valéry ne-a prevenit: „Conștiința domnește și nu guvernează". Cinematograful ne-a cucerit, ne impune lumea lui ca o nouă religie cu sanctuare proprii, cu zeii săi pereni sau trecători. El replămădește lumea din propria noastră uimire prosternată în fața ecranului — catapeteasmă. Iată un exemplu:

John Huston filma de trei luni la Roma, Biblia. Producătorul i-a trimis următoarea telegramă: „Sînteți încă la facerea lumii. Stop. Grăbiți-vă. Stop. Predecesorul dumneavoastră a făcut asta în șase zile. Stop".

Mircea ALBULESCU

P.S. *Nu, eu nu sînt producătorul, ci doar povestitorul.*

Fără Chaplin? Fără Garbo?

...Ar fi fost mai puține mituri pe pînză și mai multe povești la gura sobei... În schimb, secolul XX, n-ar mai fi fost secolul XX cel de acum...

Nu i-am fi avut nici pe Chaplin, nici pe Garbo, nici pe Marlene Dietrich și nici eu însămi (iertați-mă că mă adaug după atîtea nume celebre) nu aș fi fost cea de acum. O! Modestia actorilor!

Marga BARBU

...Ca un om fără văz

...Secolul XX ar fi fost un secol orb și surd. Un secol lipsit de imaginea progresului realizat în toate domeniile, de la fotografierea interioară a corpului omenesc pînă la călătoria în cosmos; ar fi fost un secol fără televiziune, dar și, probabil, fără armele inventate între timp; și poate n-am fi cunoscut continente, țări, oameni pe care ar fi fost greu să-i știi fără ajutorul peliculei. Deși pare un monstru financiar devorator de fonduri, dacă am exclude partea lui nocivă — violența, filmul netalentat — am putea spune că cinematograful a făcut, totuși, mult bine omenirii.

Eugen BARBU

...Fără pictură

...Ar fi fost ca Renașterea fără pictură.

Elisabeta BOSTAN

...Doar șase arte

...Ar fi fost un secol în care ar fi lipsit nume ca Chaplin, Garbo, Bergman, Anthony Quinn, Tarkovski, Brigitte Bardot și încă atîtea altele care au creat o nouă artă în cultura umanității. Cu alte cuvinte, fără film n-am fi avut decît șase arte. Ne-ar fi lipsit a șaptea! Or, lumea de cînd e lume a cunoscut săptămîna de șapte zile, cu cele șapte minuni...

Ion BĂIEȘU

...Dar Grecia fără epopee?

...Secolul nostru ar fi arătat fără cinema cum ar fi arătat și Grecia antică fără epopee. Fără Iliada și Odiseea

Dumitru CARABĂȚ

Un navigator solitar, Arnaud de Rosnay, a dispărut de patru luni pe Marea Chinei. Jenna, soția lui, îl caută stînd cu binoclul la ochi, pe o plajă, lîngă Chong Wu. Anouck Aimée în *Un bărbat și o femeie?* Cinema-ul ne-a modificat ochiul.

Fără iluzii?

...Despre începutul acestui secol, atunci cînd abia se născuse cinema-ul, în ciuda tuturor informațiilor, cele mai pregnante ne-au rămas imaginile proiectate pe pînza dreptunghiulară care ne prezintă o lume frenetică într-o mișcare exaltată ce sfidează legile gravitației. În imaginile despre azi, în schimb, predomină descrierea lentă, amplă, ce despică analitic reacția unei frînturi de secundă în lungi minute de contemplare.

Știm că începutul secolului n-a fost chiar atît de trepidant și furtunos și nici acest sfîrșit al său atît de domol și calm. Și totuși acceptăm — vrem, nu vrem să recunoaștem — că filmul este singurul martor obiectiv sau cel mai obiectiv al evenimentelor, deși paradoxal, cinema-ul este și o artă a iluziilor. Prin cinema își caută iluziile cei ce comandă filmele, cei ce le fac și cei ce privesc, apoi, aceste filme. Mai sînt unii, pe undeva — într-un colț de lume — care fac o mare confuzie și cred că cinematograful este o artă a aluziilor. Din acest motiv, ei urăsc a șaptea artă, îi urăsc pe cei ce-o fac și, în egală măsură, pe ceilalți care au inventat-o.

Oricum, dacă cinematograful n-ar fi fost inventat acum 90 de ani, n-am fi rezistat fără el și undeva, cineva, tot l-ar fi descoperit, mai tîrziu, să zicem acum 89 de ani, 88 sau 87. Și asta pentru că de nimic nu avem mai multă nevoie în acest final de secol XX macerat de contradicții sociale, politice și economice — și multă vreme de acum încolo — decît de iluzii, fie ele chiar și deșarte...

Iosif DEMIAN

Nu m-am întrebat niciodată!...

...Cinematograful este în plină evoluție. 90 de ani în istoria celei mai populare arte este încă foarte puțin. Asta și explică de ce alături de filme mari care au schimbat mentalitatea unor generații, ecranul este invadat, din păcate, din ce în ce mai mult de Piedoni și dragoni, valul de imbecilitate împletindu-se armonios cu valul de prost gust. Vă rog, dacă timpul vă permite, să reveniți peste 10 ani cu aceeași întrebare. Poate că între timp lucrurile se mai aranjează.

Ce-aș fi fost eu dacă n-ar fi fost inventat cinematograful? Greu, foarte greu de răspuns. Este o întrebare pe care nu mi-am pus-o niciodată. Pur și simplu, nu mi-a trecut prin cap. Să însemne asta că n-aș fi fost bun de nimic altceva?

Manole MARCUS

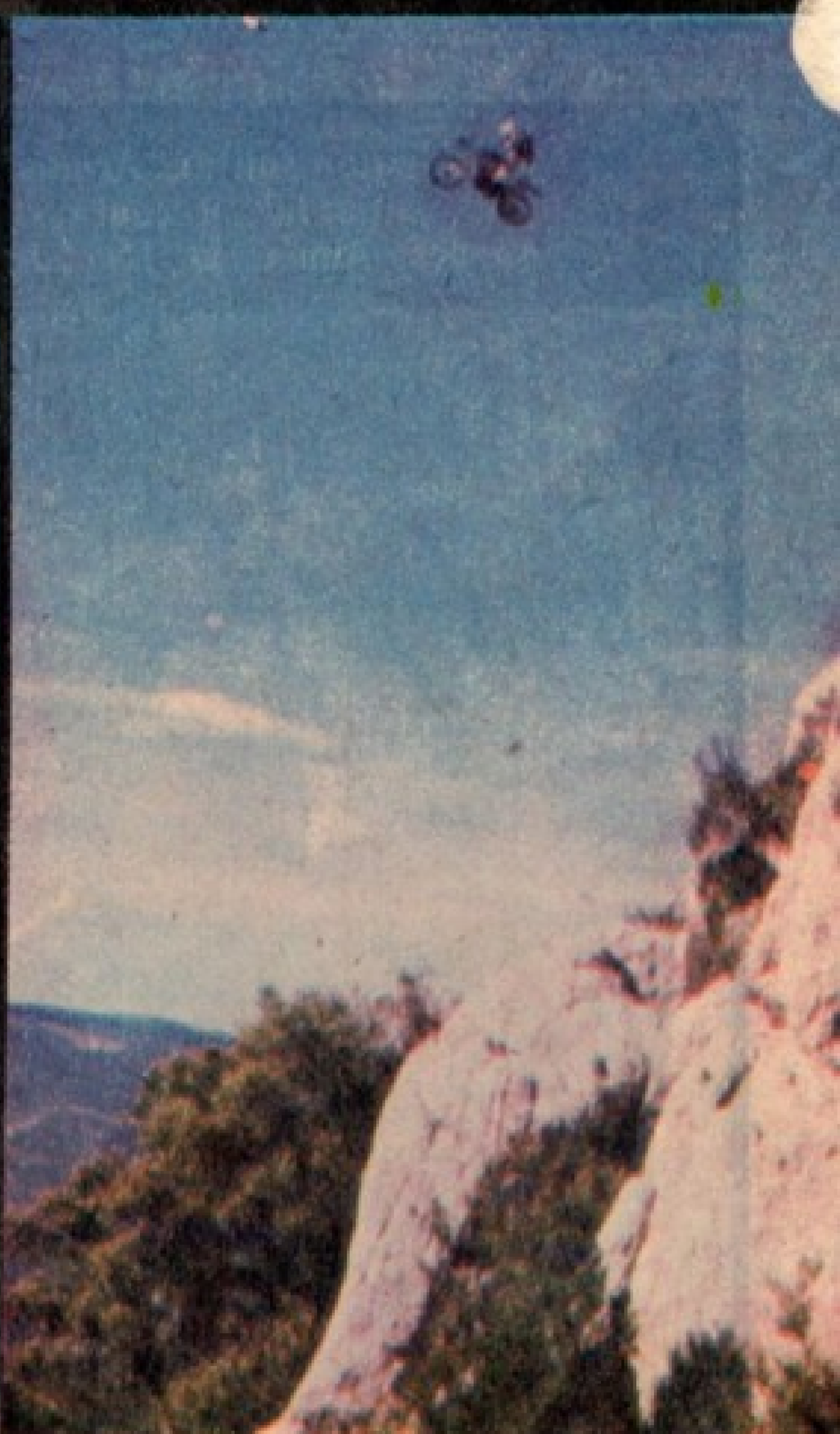
Ca viața mea fără literatură

Nu m-am gîndit. După cum nu m-am gîndit ce-ar însemna viața mea fără literatură. Probabil că ea ar fi fost complet altceva, doar că eu n-aș fi avut de unde să știu asta. Unui om care n-a mers niciodată la cinema sau care trăiește într-o țară care n-a descoperit cinematograful, nu poți să-i spui despre ce e vorba, la fel cum arabii de acum o mie de ani, despre care povestește Borges, habar neavînd ei de teatru, nu înțelegeau de ce istoria adormiților din Efes trebuie reprezentată de mai multe persoane, cînd ea poate fi foarte bine recitată sau relatată de una singură. Așadar, în mod curios, viața noastră fără cinematograf ar fi fost, neîndoielnic, alta, nici măcar mai puțin frumoasă, căci

---

Finalul din *E.T.* al lui Spielberg: băiețelul lansîndu-se în cosmos cu bicicleta sa, avînd „la bord" vietatea cu mutra ei extraterestră...

...Aproape identic cu imaginea lui Spielberg, zborul real al campionului mondial la salturi în lungime cu motocicleta — Alain Prieur — aruncîndu-se, cu 100 km/h, peste trecătorile unui masiv muntos (12 iunie 1985).



am fi trăit-o cu aceeași plăcere, dacă nu cumva cu ceva mai multă... Fericiți cei care nu știu...

Nicolae MANOLESCU

Un lucru bun

Lumina electrică și cinematograful au apărut pe lume, ca lucruri bune, pentru ca oamenii să nu fie singuri în petrecerea complicatelor experiențe ale acestui contradictoriu secol.

Florin MIHĂILESCU

...Să ne bucurăm!

...Chiar dacă n-ar fi fost decît „Dictatorul" lui Chaplin, care l-a scos din minți pe Hitler, și tot merită să te bucuri că Filmul s-a născut și există astfel împreună cu secolul nostru.

Irina PETRESCU

Cîtă putere în această fragilitate!

Nouăzeci sînt anii și nu pot număra nouăzeci de Gioconde, Divine Comedii, sonate lunare... nici în „cinema".. Dar **Crucișătorul, Împărăteasa roșie, Cetățeanul Kane, Opt și jumătate, Aguirre** nu pot fi înlocuite în conștiința veacului de nici o muzică, sculptură sau literatură... Uriașe strigăte de mărturie, de eliberare frenetică dar în fapt niște fragile role de celuloid... neînsemnînd nimic fără o mașinarie... O iluzie.

Iată, nonagenarul socotit încă „tînăr", se privește în această oglindă cu ape mișcătoare și se descoperă Apolon și Madonă, Delon și Garbo, satir și înger, Raimu și Philipe, Moise și hoț de biciclete... Fervoarea acestui cinema de vîrstă încă omenească în a plăsmui tipaje umane... Ce iluzie!

O franjă de lumină într-o mașinărie (Mr. Lumière, dl. Lumină, era inventatorul!), trecută printr-altă mașinărie, și mereu printr-alta; ce fragil! De nouăzeci de ani această alcătuire fragilă e amenințată să se năruie și, aidoma fragilității biruitoare a omului, fluxul persistă, renaște, plasma aceasta a vieții conținute se înmulțește, se răspîndește, alcătuind o a doua biosferă... dar atît de fragilă! Depinzînd de niște biete role, rotițe... o franjă de lumină. Dar ce e omenesc și nu e fragil? Eternitatea într-o cutie. Ce iluzie!

Putem să ne întîlnim, chiar azi, între Capșa și Ateneu, cu regizorul Jean Georgescu, contemporan, ca profesionist, cu tinerețea cinema-ului și tot azi, ca de nouăzeci de ani încoace, să auzim despre pieirea filmului. Curioasă, perenă contradicție. Semnificația unei iluzii?

După nouăzeci de ani numai, este cît se poate de firesc să se pună mereu un semn de întrebare legitimității filmului ca artă. Dar ceea ce este în evidență e transformarea raportului între om și realitate datorită reprezentării și cumulării imaginii mișcătoare. Conștiința socială altfel arată, iată, de numai nouăzeci de ani, decît în epoca imagineriei statice, iconografice și epistolare. Ritmurile altfel stăpînite și conduse, formele altfel proliferate și contaminate. O explozie a imaginarului, așa cum nu putea secolul s-o secondeze mai bine decît cu cea a fisiunii nucleare și a calculatoarelor.

De data asta, desigur, nu mai e vorba de nici o iluzie. Sau, doar de aceea fundamentală, existențială, și e orgoliul cinema-ului că o exprimă.

Savel STIOPUL

O enormă fereastră

...Fără cinematograf — și televiziune, adaug eu — fără imagine adică, secolul XX ar fi fost întocmai ca o clădire enormă fără ferestre. Căci imaginea înseamnă o fereastră, o deschidere prin care se poate privi trecutul, prezentul și viitorul. Fără cinema se înțelege că viața ar fi fost mai plicticoasă. Dar asta, de bine-de rău, se mai suportă. Paguba mare, cred eu, ar fi de căutat în altă parte: posibilitatea de a ne informa și a vedea cu ochii noștri ar fi fost mult diminuată. Pînă și încrederea în ceea ce realizează omul în secolul XX ar fi avut de suferit fără imagine. Din nou: fără să fi văzut, mulți dintre noi n-ar crede nici azi că omul s-a plimbat puțin pe lună.

Nicolae ȚIC

Ar fi fost așa..

...Fără cinematograf, timpul nostru ar fi fost:
mai puțin știutor,
mai puțin neștiutor,
mai puțin drept
și mai puțin strîmb,
mai puțin vesel
și mai puțin trist...

Dorel VIȘAN

Nu știu...

...Ce-ar fi însemnat secolul XX fără cinematograf? Nu știu, poate același lucru.

Alexa VISARION

...luînd ca model formatul capului lui *E.T.*, această cască pentru viitorii piloți cosmonauți, realizată într-un laborator de cercetări, „E.T. există"... titrează ziarele. Cinema-ul modelează viața în cosmos ca și pe pămînt.

E.T. existe

cinema anul '90

Nostalgia filmului mut

Mai intii: „filmul mut" e o expresie exactă?

Poate — ba chiar e aproape sigur — că termenul de nostalgie se potrivește foarte aproximativ sentimentului pe care-l trăiesc tot mai mulți cinefili în raport cu filmul mut.

Dacă nostalgia înseamnă, cum ne învață dicționarele, sentimentul de tristețe provocat de dorința de a retrăi ceva din trecut, de a revedea o persoană iubită sau un loc de care sînt legate amințiri scumpe (și etimologia ne conduce spre nostos = reintoarecere și-algos = durere), dacă nostalgia, așa cum spunea și mai bine cineva care nu a scris dicționare, nu există decît „doar pentru ceva de care ai avut cîndva parte" atunci adevărații nostalgici (în sensul semantic corect) ai filmului mut nu mai sînt, din păcate, decît o mînă de oameni. După o socoteală de aritmetică elementară trebuie să ai cel puțin 75 de ani pentru a fi apucat să trăiești măcar o foarte scurtă perioadă de cinefilie „mută" (iar cinefilii au fost totdeauna

„Filme mute", mute de-a binelea, n-au existat niciodată! Ele au „vorbit"..

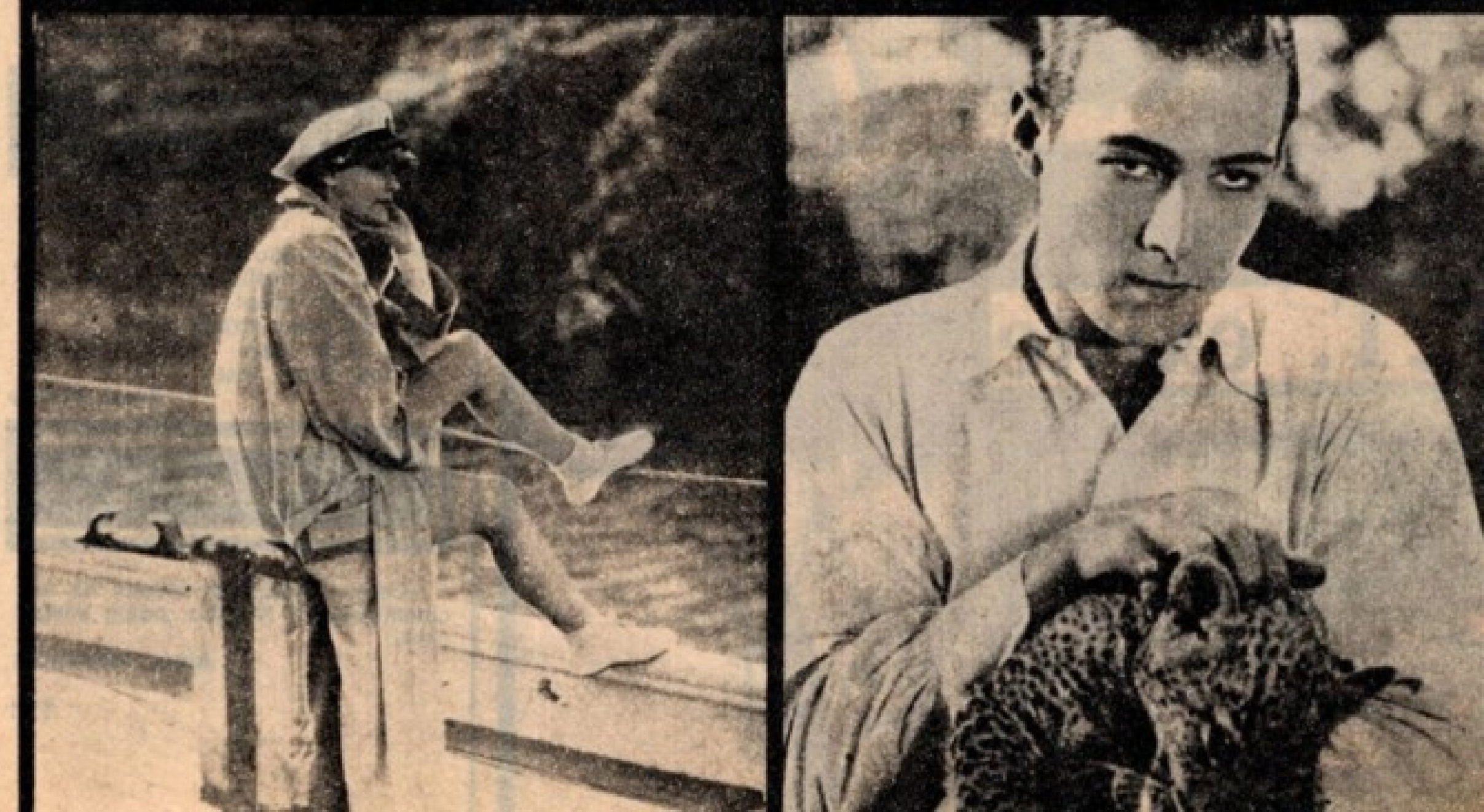
...prin ritmul interior al imaginilor, prin muzicalitatea montajului și elocvența prim-planului.

o știm prea bine, doar o minoritate în cadrul unei generații) și a fi capabil, deci, să resimți astăzi nostalgia filmului mut. Toți acești nostalgici, din România de pildă, ar încăpea, dacă ar voi și ar putea să facă deplasarea, într-un cinema de pe bulevardele Bucureștilor...

Și totuși... Fragmentele din serialul britanic despre filmul mut hollywoodian, difuzate de televiziune la o oră, care, orice s-ar zice, nu era de maximă audiență, au atras zeci și zeci de mii de spectatori consecvenți și entuziaști iar comentariile pe marginea lor au ocupat — mai ales în perioada de pauză dintre campionatele de fotbal — o parte însemnată din cunoscutele și aprinsele „discuții de luni". Mici parcele din filmele mute au mai fost difuzate cînd și cînd la televiziune, fiind alese însă în mod aproape exclusiv din registrul comic, burlesc; la un moment dat ele erau incluse în emisiunile destinate copiilor (după o concepție care spune multe). În sfîrșit, desigur, și cinemateca a reluat cîteva opere din perioada evocată aici, nu prea multe și accesibile, bineînțeles, mai ales, bucureștenilor.

Și totuși, încă o dată, după cum se

Din topul bunicilor și bunicelor noastre:
nr. 1 Greta Garbo — divina... nr. 1: Rudolf Valentino — divinul...



Eisenstein, în 1945: „Cinema-ul are 50 de ani. O lume imensă se deschide în fața lui."

vede, un interes există: puțini au văzut filme mute (și, mai ales, puțini au văzut cum se cuvine marile capodopere ale acelei perioade) dar mult mai mulți au auzit despre ele chiar dacă la modul incert, confuz, nesistematic. Doar cărțile serioase de teoria și istoria filmului acordă subiectului nostru o atenție pe zi ce trece mai mare, mai rafinată, mai respectuoasă (ca să folosim un concept ce nu pare a-și avea locul în acest context).

De aici însă și pînă la un interes de masă mai este o cale nu numai lungă, ci și foarte dificilă.

Primul impediment provine din însuși caracterul ambiguu al artei cinematografice, care, după cum știm cu toții încă înainte de a o fi spus Malraux, este o industrie. Azi, întreaga rețea mondială de difuzare a filmului (de la sălile cele mai prestigioase și pînă la ultima baracă improvizată într-un sat) este echipată exclusiv cu aparatură pentru proiecții sonore. În condițiile actuale este inconceptibil din punct de vedere economic ca un număr semnificativ de săli să investească fonduri în amenajările tehnice necesare (mai ales în ce privește ritmul proiecției și acompaniamentul muzical) și să renunțe la folosirea unei părți importante și costisitoare a echipamentului pe care-l posedă (cel acustic, în speță).

În al doilea rînd, în materie de artă, consumatorul obișnuit (poate mai puțin în ce privește muzica sau pictura, dar, în orice caz, mai mult în ce privește cinematografia) își îndreaptă preferințele spre ceea ce e actual, termenul trebuind a fi înțeles nu numai sub aspectul temei și al modalității de expresie ci și sub cel tehnic — vezi, în această privință și rezistența multora față de filmele în alb-negru, chiar de dată recentă, după cum se știe că orice distribuitor va trece sub o pioasă și pudică tăcere data producției, atunci cînd e vorba de un film creat acum 20—30 ani. Ori, în ce privește filmele mute avem de-a face nu cu filme vechi ci străvechi. De vreo 50 de ani, nimeni n-a mai produs vreun film mut (cu excepția poate a unor exerciții avangardistice sau a unor parodii de genul lui „Silent Movie" al lui Mel Brooks și, desigur, cu excepția lui Gopo căruia în lunga, sinuoasa și inegala sa creație nu i-a scăpat — deseori cu prioritate — nici o idee ultra-modernă și care s-a „jucat" odată și cu muțenia filmului).

Ceea ce este mai important e faptul că destui oameni — inclusiv printre cei cu o deschidere spirituală, artistică mai largă și cu un orizont intelectual mai bogat — au în fața filmelor mute sentimentul unei neîmpliniri. Destui sînt acei gata să accepte, în teorie că au existat filme mute bune sau chiar foarte bune, dar consideră că aceste filme rămîn departe de noi pentru că le lipsește ceva esențial. Adică, în cel mai bun caz, filmul mut (bun) e considerat un film ca toate filmele, atins însă de o infirmitate gravă: lipsa cuvîntului vorbit. E ca și cum ai observa la o masă o femeie frumoasă, agreabilă, chiar strălucitoare și ai constata, în momentul ridicării oaspeților că, pur și simplu, nu are picioare, i-au fost amputate. Scurtă compasiune, stinghereală ceva mai îndelungată, decepție persistentă, toate concură, într-un mod mai mult sau mai puțin precipitat și politicos, la îndepărtarea observatorului. Caracterul tăcut (am mai spus-o și în alte ocazii, termenul folosit de Sadoveanu, „tăcut" mi se pare de o mie de ori mai potrivit decît cel de „mut" care parcă subliniază ostentativ lipsa, infirmitatea căci oricum „muțenia" este o infirmitate pe cînd „tăcerea" hotărît nu — nici în film, nici în teatru, nici în muzică, nici în sculptură unde se numește „gol" sau „vid" și nici în viață) caracterul tăcut, deci, nu apare ca o particularitate esențială în însăși structura cea mai internă a unei arte anumite care este arta filmului tăcut, ci, așa cum arătam și înainte, ca o deficiență care nu poate să nu provoace insatisfacție și jenă.

Sîntem atît de obișnuiți să considerăm criteriile noastre comune drept norme cel puțin minimale încît mulți (chiar oameni cu o oarecare cultură) au sentimentul că, de pildă, arta precolumbiană sau cea egipteană sau cea bizantină (exemplele s-ar putea înmulți) este opera unor oameni, talentați dacă vreți, dar care nu știau, bieții de ei, să deseneze ca lumea (adică să pună ochii, urechile, nasurile, picioarele personajelor la locul lor și în proporțiile pe care, cu atîta folos, copiii noștri le învață la lecțiile elementare de desen de la școală). Prea puțini sînt aceia care se întreabă dacă nu cumva pentru genialii artiști din atîtea epoci ale istoriei (inclusiv din epoca noastră contermporană) nu reproducerea, să-i zicem exactă, a realității exterioare cele mai superficiale, ci căutarea unor sensuri, a unor alte raporturi, o apropiere sau o identificare cu un absolut tulburător și mult mai **prezent** pentru acei artiști decît distanța corectă dintre urech-

Farmecul unui vals: Lilian Harvey — Henry Garat.

Din antichitatea westernului: Buck Jones.

este țelul și semnificația muncii lor artistice. Mai întîlnești destui care să se bucure — nu fără oarecare uimire — cînd, privind unele tablouri din adolescență ale lui Picasso constată că genialul malaguen știa să... deseneze (în sensul comun al cuvîntului). Probabil că aceiași continuă să se întrebe de ce știind toate astea picta chipuri cu două nasuri, cu un ochi în față și altul lateral etc. etc.

Ca să ne întoarcem la oile noastre, explicațiile par mai simple. Ah, ce dialoguri abundente și scăpărătoare ar mai fi tras Griffith și Eisenstein și Chaplin și Stroheim dacă n-ar fi fost blestemata înapoiere tehnică: lipsa cinematografului vorbitor!

Și predilecția manifestată zgomotos de mulți pentru filmul color are aceeași sorginte.

Există, într-un cuvînt, la mulți spectatori, o nevoie elementară de realism plat, de conformitate cu realitatea cea mai comună, o nevoie în esență securizantă în fața cercului de taină pe care arta adevărată o poartă totdeauna în jurul ei.

O altă întrebare: filmul mut e o rudă săracă?

Ar fi inutil și, probabil, inoperant să încercăm aici o recapitulare — oricît de sumară-a ceea ce a însemnat și continuă să însemne arta cinematografului mut. Dar cîteva particularități — de altfel mult discutate — se cer a fi reținute. Apărut în ultimele zile ale anului 1895, cinematograful reușește ca în numai cîțiva ani să se impună în toată lumea civilizată din acea vreme. Încă la răscurcea veacurilor XIX și XX apar primele pelicule (ale unor Méliès, Porter ș.a.) care pot fi considerate lucrări de artă. Cîțiva ani mai tîrziu, în jurul anului 1910, se impun cîteva personalități de excepție, printre care genialul D.W. Griffith, rusul I. Protazanov, francezul Max Linder, urmați imediat de un Thomas Ince, L. Feuillade, suedezul V. Sjöstrom, danezul B. Christensen.

În cei 13 ani care au urmat după declanșarea primului război mondial asistăm realmente la o avalanșă de capodopere. Să citățm cîteva, o mică, foarte mică parte dintre ele, filme despre care, cum se spune, toată lumea a auzit: „Nașterea unei națiuni", „Intoleranța" și „Crinul rupt" de D. W. Griffith, toată seria inegalabilă a scurtmetrajelor lui Charlot precum și

Multe s-ar înțelege altfel dacă am numi „filmul mut" — „film tăcut"...

Mulți mai cred că „mutul" e un handicapat care trebuie privit cu milă. Nu e cazul!

celebrele sale lung-metraje: „Piciul", „Pelerinul", „Goana după aur", „Circul", „Luminile orașului" etc., toate operele esențiale ale lui Buster Keaton, „Comoara lui Arne" și „Gösta Berling" de M. Stiller, „Căruța fantomă" a lui Sjöström, „Crucișătorul Potemkin" și „Octombrie" ale lui S. M. Eisenstein, „Mama" și „Sfîrșitul Sankt-Peterburgului" de V. Pudovkin, „Dr. Mabuse", „Metropolis" și „Nibelungii" lui F. Lang, „Mme du Barry" de Lubitsch, capodoperele unice ale lui E. Von Stroheim, marile filme ale lui Murnau și Dreyer, ale lui Gance și Lupu Pick, primele mari creații ale lui J. Ford, R. Walsh, J. von Stenberg, L. Bunuel, Pabst, Dziga Vertov și A. Dovjenko și alte zeci și zeci de filme, care, toate, se ridică peste nivelul mediu al „Oscar-urilor și „Palme d'Or"-urilor de azi. Fără a exagera, putem spune că niciodată, în afară, poate, de epoca lui Pericle, sau de perioada de vîrf a Renașterii italiene, într-un timp atît de scurt, un număr atît de mare de artiști excepționali n-a creat un număr atît de important de capodopere.

Nu ne vom lansa nici în încercări de explicare a acestui fenomen. A fost o întîlnire miraculoasă, cum nu sînt multe în istorie, între capacitățile devenite evidente ale unor noi forme de expresie, un anumit context social-istoric caracterizat prin răsturnări nemaiîntîlnite pînă atunci și prin alternanța (și uneori suprapunerea) unor perioade fascinate de o anumită dulceață a vieții („la belle époque" și „anii jazz-ului") cu altele în care tragicul și violența pătrund în destinul cotidian a zeci de milioane de oameni, o sincronizare (desigur, neprogramată) cu revoluția profundă pe care o trăiau în aceeași vreme și celelalte arte, o sincronizare bizară care pentru unele însemna mai multă izolare (însoțitoarea firească a insurecțiilor avangardiste) iar pentru arta cinematografică, dimpotrivă, o deschidere parcă fără capăt și fără opreliști spre masele cele mai largi, o întîlnire-miraculoasă, cum spuneam — între gusturile oamenilor simpli și căutările complexe și dificile ale acestei categorii restrînse, calificată uneori drept „elita intelectuală a vremii", o întîlnire, în sfîrșit, care se desfășura într-o porțiune scurtă de timp în care trăiau și actionau sincron zeci și zeci de mari maeștri. Mari maeștri dintre care unii de o statură absolut excepțională (un singur exemplu, dintre nenumărate: Erich von Stroheim este, într-adevăr, contemporanul și egalul celor care în aceeași vreme schimbau fața artei mondiale, contemporanul lui Kafka și Musil, al lui Proust și Joyce, al lui Mahler și Schönberg, al lui Picasso, Braque, Modigliani și Chagall) și, alături de ei, ca în orice perioadă de înflorire excepțională, un foarte mare număr de maeștri importanți care, prin creația fiecăruia și a tuturor la un loc, creează atmosfera emblematică a unei epoci.

Și de data aceasta, un singur exemplu: mai acum cîțiva ani, cineva publica un articol bilanțier despre o stagiune a Cinematecii noastre. Articolul era compus după toate regulile învățate de cursul de predare rapidă a ziaristicii. După o introducere bine simțită în care se reafirmau niște principii cu care toți cei prezenți, trecuți și viitori nu puteau decît să fie de acord, urma „partea pozitivă", „realizările", desigur temperate de cîte un „e loc și pentru mai bine" sau „aceste realizări trebuie nu numai continuate ci și dezvoltate" și, în fine, mult așteptata „parte negativă". Clou-ul acestui capitol îl constituia „demascarea" prezenței în repertoriu a unui mic ciclu de filme din perioada mută (cea mai interesantă) a lui Cecil B. De Mille. Ce caută acest „nimic", acest „promotor al Kitsch-ului", acest „confecționar de stupide și grandomane panorame biblico-istorice" în repertoriul unui templu al artei cinematografice? Ei bine, cu părere de rău (și aici ne întîlnim cu tot ce are mai pretențios critica cinematografică internațională) trebuie să recunoaștem: Cecil B. De Mille — într-adevăr,

(Continuare în pag. 156)

„Copiii-minune" au și ei strămoșii lor: Baby Peggy

Memorial Erich **von Stroheim 1985—100 de ani de la naşterea unuia dintre geniile filmului mut (ca regizor) şi sonor (ca actor). El a spus şi a creat conform acestei credinţe: „Publicul nu e prostul pe care şi-l închipuie producătorii. El vrea să i se arate o viaţă la fel de adevărată ca aceea trăită de oameni: dură, nudă, disperată, fatală. Am intenţia să-mi fac filmele din stofa aspră a conflictelor umane. Căci a turna filme precum ies cîrnaţii dintr-o maşină, te sileşte să le fabrici nici mai bune, nici mai rele decît cîrnaţii... Vreau să povestesc printr-un film un mare subiect, astfel ca publicul să creadă că ceea ce vede e real. Astfel şi-au lucrat romanele Dickens, Maupassant, Zola. Am urmat această idee directoare": 1) Rapacitate — capodopera regizorului (1924); 2) Văduva veselă (1925) — „un film făcut fiind că am nevastă şi copii", dar care, prin succesul său, l-a salvat vremelnic pe plan financiar; 3) Stroheim lucrînd; 4) Stroheim pe patul de suferinţă, primind „legiunea de onoare".**

Poza de sub pernă a fetelor din 1920: Ivan Mosjukin.

(Urmare din pag. 154)

în multe privințe, un personaj profund antipatic și chiar odios (așa cum se poate vedea și din celebra confruntare cu John Ford în timpul sinistrei „vînători de vrăjitoare" mac-carthyste) a fost, din păcate, un artist autentic și important peste care nu se poate trece. După cum un artist autentic de cinema a fost și atît de disprețuitul de către esteții care, de obicei, nu i-au văzut filmele, — Rudolf Valentino.

Încă o problemă: filmul mut oare n-a vorbit?

Din toate aceste motive — și din multe altele (dintre care n-am putea omite și o anumită criză de identitate cinematografică pe care o trăiesc azi nu numai mulți creatori ci și o mare parte a publicului cinefil) — există, se face tot mai simțită, o anume schimbare a atitudinii față de filmul mut.

Nu nostalgie, nu numai curiozitate (deși acționează și acestea, fără îndoială), ci sentimentul descoperirii unei arte mature, stăpînă pe toate mijloacele ei și dispunînd de o varietate uluitoare de registre, sentimentul descoperirii unei aventuri unice în istoria artei stă la baza acestui nou și (presupunem) durabil interes. A fost o artă apărută tîrziu, la sfîrșitul secolului al XIX-lea cînd toate celelalte arte dăduseră deja comori, suficiente pentru a-i face fericiți pe toți oamenii încă multe milenii de acum înainte, apărută tîrziu și dispărută cît se poate de repede (de fapt, toată istoria artei cinematografice mute nu durează mai mult de 25 ani, un sfert de secol!) care a reușit nu numai, cum am mai arătat, să dea un număr mare de capodopere ci și să constituie și să închege un univers original, teribil de apropiat oamenilor prin iluzia de viață autentică pe care o oferea și în același timp depărtat, luminat parcă și în prezentarea cotidianului de o aură de vis, de o anumită imponderabilitate, de o capacitate polisemică inepuizabilă.

Una dintre dimensiunile caracteristice (poate, cea mai importantă pentru noi, astăzi) ale acestui univers este lipsa vorbelor (ca să fim mai exacți și să nu ne atragem fulgerele cunoscutului filozof român care a demonstrat că „ideea vine vorbind" și deoarece aceste filme numai de lipsă de idei nu suferă, ar trebui ca în loc de vorbire să folosim termenul de „rostire" ceea ce nu e deloc același lucru). Ca să fim sinceri, filme mute, mute de-a binelea n-au existat niciodată; muzica a fost totdeauna prezentă, fie că era vorba de necăjitul pian din micile cinematografe de cartier, fie de formații muzicale mai ample, culminînd cu orchestre simfonice de anvergură în marile săli din marile capitale. Partituri muzicale speciale s-au scris încă din primii ani. În 1908, Camille Saint-Saëns — care nu era un fitecine — a compus muzica însoțitoare pentru unul din primele filme franceze cu pretenții artistice, „Asasinatul ducelui de Guise". Dar filmele „vorbeau" în primul rînd datorită importanței acordate ritmului interior al imaginilor. În clasicul film al lui Carl Dreyer, „Patimile Ioanei D'Arc", dialogul, esențial pentru înțelegerea desfășurării procesului eroinei, este înlocuit nu de intertitluri — soluție de facilitate — ci de ritmul în care se succed prim-planurile acuzatorilor, judecătorilor, de forța expresivă a fiecăruia dintre aceste prim-planuri. Mai mult, nu e o întîmplare că teoria montajului ca o cheie a structurii filmice a apărut la Griffith și la maeștrii sovietici, atunci, în condițiile filmului mut, montajul avînd, la urma urmei, rolul de a da o dimensiune muzicală, de a face să vorbească — și uneori cu ce incomparabilă elocvență! — discursul filmic propriu-zis.

Absența sunetului — sau, mai bine spus, a rostirii cuvintelor — nu este, în cazul operelor de artă veritabile ale cinematografiei mute (e inutil, probabil, să precizăm ceea ce s-a înțeles ușor și din firul demonstrației, că, în aceste comentarii ne referim exclusiv la **operele de artă** ale cinematografiei mute, după cum e inutil să adaugăm că în aceeași perioadă s-au produs și sute, dacă nu mii de pelicule mediocre sau chiar stupide, confecții comerciale fără nici un ieri și fără nici un mîine) o deficiență jenantă, ci un element pe care artiștii autentici au reușit să-l potențeze astfel încît el, la rîndul lui, să valorifice într-un chip nou celelalte elemente ale structurii filmului. Nu e vorba, cum au susținut unii, de o mai mare apropiere de artele plastice și nici, cum cred alții, de o folosire suigeneris a artei pantomimei (deși elemente dintr-o direcție și alta sînt uneori — chiar insistent — prezente.) Mai degrabă, cuvîntul — nu e nici un paradox aici — eliberat de învelișul său sonor și silit astfel să-și dezvăluie mai bine adîncimile, ambiguitățile, capacitatea de a declanșa în interlocutor, o dezlănțuire mai precipitată și mai liberă a ideilor, cuvîntul, deci, ni se pare elementul esențial. Același cuvînt care — iarăși nu e un paradox — ne apare mai sărac în primele încercări de film sonor. Pentru a înțelege sensul pe care vrem să-l dăm acestui proces, n-ar trebui decît să-i invităm pe cititorii noștri să-și aducă aminte de asemenea filme (văzute la Cinematecă sau la te-

Diavolul fără cuvinte: Conrad Veidt.

leviziune) cum sînt „Crucișătorul Potemkin" al lui Eisenștein, „Urmașul lui Ginghis Han" al lui Pudovkin, „Goana după aur" (Ch. Chaplin) „Comoara lui Arne" (M. Stiller), „Parada cea mare" (K. Vidor) ș.a.

Chiar din cele susținute pînă acum se poate înțelege ușor că după cum ar fi complect greșit să considerăm filmul mut drept un simplu predecesor neîmplinit al filmului sonor (un fel de mormoloc al viitoarei broaște sonore), ar fi la fel de injust să încercăm a edifica un fel de zid chinezesc de a vorbi de două arte total distincte, fiecare cu legile și principiile ei. Nu numai că filmul sonor (ne limităm iarăși, strict, la domeniul operelor de artă) a preluat și a dezvoltat, în

Într-un uluitor sfert de veac, filmul tăcut a dat capodopere atotgrăitoare, rivalizînd cu marile arte...

unele privințe, cele mai bune cuceriri ale artei mute, dar el a găsit, cum era firesc, noi forme de expresie, dînd, pînă la urmă și cuvîntului un sens care merge mult mai departe și, în unele privințe, se și opune folosirii primitive a vorbei ca simplu substitut al imaginii sau ca sprijinitor exterior al unei structuri filmice deficitare. Filmul sonor a dat destule capodopere (inclusiv multe realizate de mai bătrînii maeștri ai filmului mut) pentru a mai avea nevoie să ne exemplificăm argumentele. După o primă și scurtă perioadă în care predominau uneori nu sunetele ci zgomotele, vorbăria abundentă și adesea imitată după experiența cea mai proastă a teatrului, după o revărsare lipsită de rigoare a muzicii de toate felurile (numai muzică să fie, și multă), cinematografia a regăsit treptat și, după cum aminteam, a dat o nouă dezvoltare și o nouă strălucire particularităților perene ale artei cinematografice: caracterul oniric susținut de imagini realiste de o concreteță agresivă, dusă uneori pînă la limitele suportabilului, rolul cheie al acțiunii văzute însă nu ca scop în sine ci ca vehicul al duratei, textualizarea imaginilor vizuale și, decurgînd din aceasta, noi strategii narative.

O ultimă întrebare

Rămîne însă o întrebare. Cum de o artă de vigoarea și maturitatea cinematografului mut s-a prăbușit atît de repede și definitiv? Oamenii de știință (și amatorii de pe margine) continuă să discute, fără a fi ajuns încă la o soluție unanim acceptată, misterul dispariției bruște, în străvechimea planetei noastre, a dinozaurilor, monstruoasele reptile care dominau pămîntul. Dispariția „dinozaurilor" secolului nostru e, pare-se, mai ușor de explicat. Pieirea artei mute se datorează, după cum se știe, unei simple descoperiri tehnice (după cît se pare, nici măcar de anvergură excepțională; dacă Edison, care inventase fonograful și încă în 1888, kinetoscopul, aparatul de luat vederi cu pelicula perforată, și-ar fi dat silința și i-ar fi consacrat cîteva luni de muncă, cinematograful sonor ar fi apărut, poate, încă înainte de 1895 și n-ar fi existat, deci, niciodată filmul mut). Realizarea „Cîntărețului de jazz" în 1927 ne-ar putea oferi, poate, prilejul multor meditații asupra ravagiilor (și binefacerilor) pe care tehnica secolului al XX-lea le poate produce nu numai în domeniul artei.

Sau, poate, cîndva, în istorie s-au mai petrecut asemenea întîmplări, poate au mai existat arte, cu alte coduri de semne decît cele pe care le cunoaștem, deschizînd alte lumi ale gîndirii și simțirii și care, tot așa, au dispărut pentru totdeauna, fără să li se păstreze măcar amintirea? Unele vestigii ale trecutului foarte îndepărtat, unele mituri păstrate în memoria popoarelor, vestigii și mituri cărora le căutăm azi explicații, fie funcțional-materialiste, fie magice, sînt, de fapt — cine știe? — ultimele urme indescifrabile ale acelor arte pierdute. Sînt și alte mutații de amploare și sens, petrecute în timpuri istorice, cărora, de asemenea, nu le putem da o explicație pe deplin satisfăcătoare. Cîndva, teatrul se juca numai cu măști și apoi măștile au dispărut (cu mici excepții). Cîndva, sculptura era policromă și astăzi ne extaziem în fața albului-sideflu (culorile s-au șters) al statuilor grecești. Cîndva, filmul era tăcut...

Orice ar fi și oricîte melancolii ne-ar încerca, noi nu putem privi lucrurile însă decît cu ochii noștri de astăzi.

Nu, nu se vor mai face niciodată filme mute. Da, filmele mute, cîte au fost și cîte au mai rămas (nitratul din suportul peliculii de altădată, îi „asigură" pulverizarea totală și certă, în cîteva decenii rămînînd doar cele care, cu cheltuieli mari, au fost transpuse pe suport neinflamabil) merită și trebuie să fie văzute, mereu și mereu. Fără capodoperele acelei perioade, nu numai arta cinematografică ar fi mai săracă, ci însăși cultura umană în integritatea ei.

H. DONA

„Undeva, cîndva", cu Nancy Carroll, odată, de mult...

În topul „musical"-ului european de pe la '930: nr. 1 Willy Fritsch.

Înotătoarele lui Senett — redescoperite de Brownlow...

Cel mai original istoric al filmului mut

Dacă acceptăm noțiunea de „best seller" și în domeniul televiziunii, s-ar putea susține fără exagerare că unul dintre cele mai mari succese ale anilor '80 au fost cele două seriale produse de societatea britanică de televiziune „Thames": **Hollywood** („Din istoria filmului mut") și **Chaplin inedit** (Chaplin despre Chaplin). Nu numai la noi în acest an, dar în zeci de alte țări din lume, episoadele, evocînd istoria filmului mut, s-au dovedit emisiuni de maximă frecvență, concurînd eficace în număr de telespectatori, „dallasurile" inepte produse în serie de industria maculaturii televizuale. A fost un succes redutabil al culturii asupra comerțului, o demonstrație a ceea ce trebuie și poate să fie televiziunea în formarea unui public cinefil cu adevărat inițiat.

Nu toată lumea a reținut că animatorul acestei operații este istoricul englez Kevin Brownlow. El, printre primii, și-a dat seama că mult vehiculatul termen **„Marele Mut"** nu este un simplu alibi livresc pentru istoricii cinematografiei, că poate fi un spectacol pasionant pentru publicul contemporan cu Fellini, Forman sau Woody Allen.

Brownlow este un realist. El știe că proiecțiile de cinemateci, pe lîngă caracterul benefic de informare al unui număr, altfel cu totul redus, de abonați au avut darul de a crea un prost renume filmului mut ca atare. Nici nu e de mirare dacă ținem seama că pretutindeni sînt folosite, în proiecții publice, exemplare ajunse la a zecea generație distanță de negativul original, prin recopierile succesive. Ideea istoricului englez era să-i restituie strălucirea originară, să reabiliteze, în sensul cel mai exact, primele decenii ale istoriei cinematografiei, să dovedească cît de bogată în experimente, descoperiri și virtuozitate fusese această perioadă, cît de imensă a fost însemnătatea ei în evoluția ulterioară a celei de-a șaptea arte. „Fiecare mijloc tehnic pe care ni-l imaginăm ca fiind o invenție dintre cele mai recente — scrie el — a fost inițiat și dezvoltat încă în epoca filmului mut: transfocatorul, cinerama, cinemascopul, colorul și, bine înțeles, sunetul..." Deosebit de interesantă și specifică, dacă nu chiar unică, este strategia procedeelor utilizate de Brownlow în această direcție.

Istoricul manifestă o șocantă autonomie în raport cu toate ticurile, modele și inerțiile curentelor filmologice actuale. Pe el nu-l interesează nici semiologia fadă, nici compromisurile „politicii autorilor", el este captivat de fapte, de destine, de imaginea vie a peliculei. Această libertate de mișcare este determinată, poate, și de faptul că Brownlow n-are „formație" academică; el este un autodidact. A început ca adolescent, proiectînd pe pereții camerei sale cópii de opt milimetri ale vestigiilor filmelor mute.

Am descris, în cartea mea **Vîrstele peliculei** (vol 2, pag. 212—221), revelația pe care i-a provocat-o contactul neașteptat cu un fragment din capodopera lui Abel Gance — **Napoleon.** Elevului de 12 ani, chipurile gravate în memoria peliculei i-au apărut ca un adevărat „jurnal de actualități" al erei iacobine. „Cele două role ale lui **Napoleon** mi-au decis viitorul..." — avea să mărturisească mai tîrziu.

La 15 ani, fără să-și mai termine liceul, intra ca „băiat de prăvălie" într-o companie de filme documentare. La 18 ani, lua în primire o cabină de montaj. La 20, începea să se gîndească la realizarea unui adevărat lung-metraj artistic la care, complet lipsit de mijloace materiale, a migălit timp de patru ani împreună cu prietenul său Andrew Millo. Culmea este că filmul a provocat senzație. Se intitula **S-ar fi putut întîmpla...** și încerca să le arate britanicilor, în 1964, cum ar fi arătat viața lor cotidiană, dacă Adolf Hitler ar fi cîștigat partida în înfruntarea sa cu Aliații. Dar nu acesta era drumul de care Brownlow se simțea atras. Nu se dorea autor de filme de

În 1985, duminică de duminică, am văzut cea mai frumoasă istorie a filmului mut...

...a „scris-o" același istoric, regizor și monteur! Lumea nu știa cum îl cheamă!

ficțiune ci făcea tot ceea ce-i sta în putință pentru a absorbi cinematograful ca atare. Georges Sadoul îl întîlnea în 1966 în preajma lui Chaplin, pe platourile din Pinewood, unde marele poet comic al ecranului își încheia cariera cu **Contesa din Hong-Kong**. Un stagiu la Hollywood i-a permis să pătrundă în intimitatea unora dintre veteranii ecranului.

Au urmat o serie de volume remarcabile, deși — la vremea lor — încă puțin remarcate. Erau prea originale! Nu erau dedicate numelor celebre de staruri și regizori ci — de foarte multe ori — colaboratorilor din umbră ai acestora. Cui i-ar fi trecut prin cap să scrie o carte întreagă — și încă una pasionantă! — despre fotografii de platou din vremea anilor '20? Brownlow a făcut-o și și-a intitulat-o agresiv de necomercial **The Still Photographer! Parada merge mai departe** era o carte de portrete-interviu din care puteai face cunoștință, de pildă cu un anume Joseph Henaberry care interpreta rolul lui Lincoln în **Nașterea unei națiuni. Războiul, vestul și sălbăticia** era un volum în care autentica istorie a expansiunii americane se confrunta cu imaginea ei în istoria westernului. **Pionierii** evocau istoria primelor **flickers,** a „pilpîitorilor" care colindau, cu cinematografele lor ambulante, „teatrele" de cinci cenți ale începuturilor. Cărțile sale nu urmăreau fapte senzaționale, dar izbuteau să fie senzaționale prin ceea ce dezvăluiau.

Și toată această activitate literară era dublată, la masa de montaj, de tentativa eroică — aș spune — de a reconstitui, în strălucirea lor inițială filme despre care tinerii istorici repetau generalități, unul după altul, fără a le fi putut vedea vreodată. În 1981, New Yorkul, Parisul, Roma, aveau să trăiască, datorită lui Brownlow cea de a doua premieră a lui **Napoleon** în versiunea sa inițială, cu părțile de triplu-ecran. „Un film la care vor fi raportate toate celelalte, de acum și din viitor..." — proclama „Los Angeles Times". Un vis al adolescentului Kevin, devenea realitate, urmat — în 1984 — de un remarcabil volum dedicat aceleiași opere a lui Abel Gance. Din aceeași binecuvîntată masă de montaj, după un travaliu epuizant de zeci și zeci de versiuni care circulă prin lume, aveau să fie resuscitate în cel mai propriu sens al cuvîntului opere ca **Mulțimea** de King Vidor (1928), **Crinul frînt** al lui Griffith (1918), **Hoțul din Bagdad** — fermecătoarea fantezie a lui Douglas Fairbanks (1924), **Bărbatul puternic** — irezistibilă comedie a lui Capra cu Harry Langdon în rolul principal (1926), celebrul **Legea ospitalității** al lui Keaton (1924).

Și ca o încununare a creației istoricului au urmat cele două seriale realizate în colaborare cu David Gill. Istorii ale cinematografiei se mai scriseră în numeroase rînduri, ele se editaseră în zeci de mii de exemplare. Dar pentru prima oară sute de milioane de telespectatori din multe țări ale lumii, printre care și a noastră, puteau urmări cu proprii lor ochi ceea ce a însemnat cu adevărat Marele Mut. Chiar și deshumarea din arhivele familiei Chaplin a acelui inestimabil tezaur de secvențe și duble inedite — neintegrate la vremea lor din pricina exigenței artistului — a reprezentat un spectacol fascinant pentru publicul televiziunilor.

Nu știu la ce „lovitură" meditează acum neobositul arheolog al cinematografiei Kevin Brownlow. Ceea ce sînt convins este doar că acest autodidact a dat o lecție strălucită multor filmologi de formație academică, strămutînd centrul de greutate al acestei discipline de pe textul tipărit pe elocvența imaginei vii.

T. CARANFIL

Un artist crud cu el însuși...

„În 1979 s-a hotărît prezentarea versiunii definitive a lui **Napoleon** în SUA. Locul premierei a fost ales orașul Telluride, Colorado, unde se organizează un festival de film ce omagiază pe marii supraviețuitori ai cinematografului. 30 August, seara premierei. Eram din ce în ce mai nervos măsurînd holul în lung și-n lat. L-am întrebat pe Gance dacă se simte la fel. „Iau lucrurile în tragic", îmi răspunde, „dar niciodată în serios". Festivitatea a început prin discursul meu omagial pe care l-am ținut de pe scenă. Imediat a urmat documentarul ce-l făcusem cu cîțiva ani în urmă **Abel Gance — Farmecul dinamitei.** Publicul răspundea bine, dar la un moment dat am auzit voci vehemente, în franceză. Gance era în picioare și Anette Insdorf se străduia să-l facă să șadă. „Gance are obiecții față de filmul tău și vrea să plece", mi s-a spus. Am alergat într-acolo și i-am șoptit lui Anette: „Spune-i că a mai văzut filmul de două ori". „I-am spus-o deja". Ce obiecții putea să aibă? În jurul lui toată lumea vorbea în același timp. „Ce se întîmplă nu e real", mi-am spus. Filmul s-a sfîrșit și publicul a izbucnit în aplauze. Intrînd pe scenă l-am văzut pe Gance apărînd din cealaltă parte. Publicul îl ovaționa. „Poate că asta o să-l îmbuneze mi-am zis. La urma urmei n-o să muște mîna care îi dă premiul"... Dar a făcut-o! După ce s-au oprit aplauzele a spus: „Vă mulțumesc că îmi apreciați munca... dar nu mă judecați după talmeș-balmeșul pe care tocmai l-ați văzut". Stăteam în fața lui strîngînd în mîini cutia cu premiul și avînd pe buze un zîmbet din ce în ce mai fix. Gance se înfierbînta atacîndu-l acum pe aceia care taie filme și le pun într-o ordine la care creatorii lor nu s-au gîndit. „Massacre" și „crime" erau cuvinte franțuzești pentru care nu aveam nevoie de traducere. De îndată ce sfîrși, am încercat să răspund de parcă ar fi ridicat filmul în slavi. I-am strîns mîna și i-am spus „Merci...", după care i-am înmînat premiul. Afară, în hol, i-am spus „Sînteți răutăcios! Ați mai văzut filmul de două ori". Gance păru derutat. „Sînt nebun oare?". „Sînteți crud", am spus zîmbind. „Minunat, dar crud". Aveam destulă detașare pentru a sesiza ironia soartei. M-am gîndit la literații care scriu despre Joyce și Fitzgerald. Subiecții lor nu se pot răzvrăti..."

(din cartea lui K. Brownlow despre Abel Gance)

– traducerea **Andreea PRAHOVEANU**

Kevin Brownlow (în dreapta) lîngă Abel Gance, în urmă cu 18 ani, discutînd despre „cel care le-a decis viața amîndorora: Napoleon..."

Istoria pantofilor muți

Nu poate fi decît o singură explicație
la straniul fenomen trăit de mine
însumi în această vară africană,
ți-l voi dezvălui imediat, domnule
Kevin Brownlow, de dumneata e legat,
n-are nici un rost s-o lungim, din cauza
„Hollywood"-ului dumitale în Bucureștiul
Hollywood-ului meu, cu temperaturi de 40°,
creierul mi-a luat foc și am purtat
în picioare o pereche de pantofi cara-
ghioși, cei mai caraghioși pantofi din filmo-
teca mea, la care renunțasem de trei ani,
— dracu știe de ce nu-i aruncasem —
pantofi negri, lunguieți, chaplinieni,
cu bot de știucă, desueți, ușori, voioși,
de loc în stare rea, ce să cauți vara
cu pantof negru de piele, total desuet,
— total inadecvat, cum e nu o dată patetismul
din „The Kid" — o să-ți spun ce căutam
încălțîndu-mă cu aiurelile acelea ana-
cronice, îndrăgostindu-mă de ei ca un
veritabil prost de o fată amuțită într-un
ventricul al inimii, fără să-mi pese
dacă lumea se uită la mine ca la un
nebun (pantof negru în zi de vară, e ca berea
la pește!) sau ca la un sărac care nu
are ce purta, deși aveam, ți-o jur că aveam
niște splendide sandale și o pereche ușoară
împletită din rafie de Bahamas după
care alergau ochii multor bărbați cu
bătături grele, oftîndu-ți: „ce fericire
e să ai vara un pantof ușor în picior!",
dar eu nu și nu, pe soarele cel mai torid,
în aerul tropical căzut peste București,
îmi strîngeam șireturile acestor știuca-
leți, așa le ziceam, le potriveam limba
care mereu aluneca, așa muți cum
erau, deodată prindeau, ca în basme,
să mă laude, să-mi mîngîie călcîiul
vulnerabil ca la orice ahil și cinefil,
iar eu mă trezeam dînd strigăt și citat:
„It's a gal! It's a gal! It's a gal!"
„A venit o fată! A venit o fată!..."
precum anunța, într-un insert mărit
de trei ori, băiatul acela din satul
numai de bărbați de la Barbara Worth,
pionieri ai Vestului, ridicînd căprioii
viitoarelor case peste care veneau năvală,
zdrobindu-le, apele fluviului Colorado,
alergînd chiar ele, apele, după căruțele
oamenilor care fugeau de cataclismul
acvatic, apele fugind după căruțe,
imagine de Eisenstein semnată de H. King
la 1926, eu ascunzîndu-mă, cu pantofii mei,
în căruțele cu coviltir ale lui Cruze,
ale „Calului de fier" inventat de Ford,
în cizmele șerifului Mc Coy care ne spunea,
după 50 de ani, că n-a fost nevoie să se refilmeze
nici o scenă turnată cu indienii adevărați
veniți, la 1923, să reconstituie zilele cuceririi
Vestului de către fețele palide, ca după aceea
să-mi plec discret privirea — discret cum
am devenit, îmbătrînind, cu emoțiile mele —
pe luciul pantofilor chaplinieni și
să mă pierd în ei, ca Joseph Murray
în ochii Eleonorei Broadman cînd ea
îl anunța că vor avea un copil, în
„Mulțimea" lui Vidor, scenă după care-l
montai pe Vidor, viu, întreg, calm, patriarh
vorbindu-ne nouă, copiilor, cum că orice
sentiment poate juca și vorbi pe un chip,
minune a lumii, această „Mulțime", în care
înainte de „Hoți de biciclete", un șomer vrea
să se sinucidă, aruncîndu-se sub un tren
și renunță, băiețelul lui fiind lîngă el,
doamne, cum sună citite cu ochii și nu
auzite cu urechea, inserturile cele mai melo:
„Tăticule, eu te iubesc!", în vara bucureșteana
„Istoria filmului mut" a fost antologia senti-
mentelor fundamentale, de care nu ne putem
sătura, nașterea, mila, avîntul, înamorarea,
rîsul, surîsul, rapacitatea și toate acestea
le pricepeam uitîndu-mă în vîrful tocit al
știucaleților mei, udați de lacrimile mele
căzute acolo, ca proastele, după ce o văzusem
pe Jeanette Gaynor, soție înșelată în „Aurora"
lui Murnau și apoi durdulie și vie, ca din
altă lume, veselă și bombonea, descriindu-ne
azi cum se juca Murnau cu un fel de
monoclu, o, amice, domnule Brownlow,
hămesit cum ești ca și mine de Sennett,
de trecerea timpului pe un obraz de om, de
Buster și Tom Mix, de Stroheim și de Mille,
sau care l-ai auzit pe Gance spunîndu-ți:
„totul trebuie luat în tragic, niciodată
în serios!", primește povara aceasta a
caraghioslîcului meu și acceptă-mi ideea
profund imatură că fără montajul tău
dumnezeiesc dintre diligențele și coviltirele
acelea, dintre ridurile lui Bebe Valentino
și zidurile Babilonului, dintre cai și Joseph
Murray, cel care-și trecea mîna peste față
și zîmbea, apoi cu aceeași mînă dusă peste
nas și ochi, se întrista — de parcă ar fi fost
însăși viața noastră, veșnica regină africană —
mie nu mi-ar fi venit nebunia să-mi
încalț, la 40°, pantofii negri din „The Kid",
desueți, știucaleți cu care m-am lăsat
înghițit de mulțimea bucureșteană, precum
se întîmpla în a șaptea versiune a finalului
lui Vidor, cei doi pierzîndu-se în mulțimea
unei săli de cinema unde se rîdea în
hohote, la nu știu ce, știucaleții mei
fiind omagiul sobru și matur la adresa
filmului tău făcut după toate legile artei
ziaristice, stabilite de un francez, Max Cross.
El întreba în fața oricărui ziar: „Unde e
povestea? Unde sînt faptele? Unde e tra-la-
la-ul?" „Ești tra-la-la", mi se spunea,
duminica, atunci cînd dădeam strigăt:
„Vine Brownlow! Vine Brownlow!", există
pantofi muți în luciul, lacul și vîrful
cărora poate juca orice sentiment.

Radu COSAȘU

Înainte și după „Sfîrșit“

„Palme d'or“ pentru această idee la 90 de ani de cinema: un critic a luat 85 de personaje celebre din filme celebre, le-a fișat ca în dicționare și a inventat, cu ele, un roman verosimil: „Suspecții“ în care...

Care cinefil pasionat nu și-a pus, în momentele de reverie, întrebarea ce s-a întîmplat cu pesonajele îndrăgite după ce pe ecran a apărut cuvîntul magic „Sfîrșit“, sub numeroasele sale variante „The End“, „Ende“, „Fin“, „Fine“, „Konec“ și atîtea altele? Oare Ilsa Lund (Ingrid Bergman), neuitata eroină din **Casablanca,** filmul devenit astăzi un adevărat mit, a rămas în continuare alături de Victor Laszlo (Paul Henreid)? Și după minunata scenă finală — cînd blazatul patron al barului „Café American“ Rick Blaine (Humphrey Bogart) și cinicul căpitan de poliție Louis Renault (Claude Rains) se îndepărtează încet, învăluiți în ceața de pe aeroport, în timp ce Ilsa și Victor pleacă cu avionul spre libertatea mult visată — cum au evoluat relațiile dintre cei doi „duri“, pe care totul pare că îi desparte și totul îi apropie? Dar Norma Desmond (Gloria Swanson), nefericita fostă star a filmului mut din **Sunset Boulevard (Bulevardul crepusculului),** sau Walter Neff (Fred MacMurray), agentul de asigurări din **Double indemnity (Dublă despăgubire),** vor scăpa ei sau nu de scaunul electric pentru omorurile comise? Și cum au sfîrșit Guy Haines și Bruno Anthony (Farley Granger și Robert Walker), cei doi necunoscuți care se înțeleg să comită unul pentru celălalt crimele pe care doresc să le săvîrșească (astfel ca nimeni să nu-i poată descoperi), din capodopera hitchcockiană **Strangers on a Train (Necunoscuții din tren)?** Și ce au ajuns Laura Hunt, cea presupusă asasinată și Waldo Lydecker (Clifton Webb), gazetarul snob cu pana înmuiată în venin, din policier-ul de excepție al lui Otto Preminger,

→

Richard Gere e fiul Gloriei Swanson și al lui William Holden din „Bulevardul Crepusculului“...

Laura? Şi, înainte ca imaginea lor să fie proiectată pe ecran, ce au făcut în „viaţă" toţi aceşti oameni, toate aceste personaje, fictive, desigur, dar care au căpătat acum pentru spectator atîta consistenţă, atîta materialitate, unde s-au născut, unde au învăţat, unde (şi cînd) au cunoscut prima dragoste, care le-au fost ambiţiile, visurile, năzuinţele?

La început nu a fost cuvîntul ci imaginea!

Şirul unor asemenea întrebări se poate, evident, prelungi la nesfîrşit, într-un fascinant şi insolit joc al imaginaţiei, iar răspunsurile, ei bine, răspunsurile, obişnuiţii cinematecilor din întreaga lume (iubitorii celei de-a şaptea arte în „stare pură"), care cunosc pe dinafară fiecare amănunt din filmele amintite, le pot acum afla datorită ideii — cum să-i spunem: originală, năstruşnică, superbă, sublimă? — a romancierului, criticului şi istoricului de film David Thompson. Dacă un film, orice film, pleacă de la o idee aşternută pe hîrtie, de la un scenariu original, de la o operă literară preexistentă, cu alte cuvinte imaginea îşi are în prima (şi ultima) instanţă sursa în cuvînt, Thompson inversează procesul, dînd la iveală o lucrare de ficţiune, **Suspects (Suspecţii),** bazată în întregime pe filme americane vechi, de cinematecă, în mai toate cazurile filme de atmosferă, — aşa numitele **„films noirs"** (expresia franceză a fost preluată ca atare în terminologia cinematografică de peste ocean) — turnate în anii '40. Aşa dar, pentru criticul nostru (stabilit la San Francisco dar originar din Marea Britanie, patria, să nu uităm, a romanului negru şi a umorului negru), la început nu a fost cuvîntul ci imaginea, idee de natură, cu siguranţă, să-i facă să jubileze pe toţi cinefilii...

De la Omaha la Marrakech: odiseea lui Rick Blaine

Suspecţii se prezintă ca un dicţionar biografic, ca o colecţie de fişe a 85 de personaje faimoase ale lumii de celuloid dintr-un număr de pelicule tot atît de faimoase (pe lîngă cele amintite, să mai adăugăm **Şoimul maltez, Doamna din Shanghai,** ca şi mai recentul **Chinatown,** precum şi cîteva filme care nu aparţin genului „noir", cum ar fi **Cetăţeanul Kane, Rebel fără cauză,** sau **E o viaţă minunată**). Însoţită, cum cere regula, de numele personajului respectiv, de cel al actorului care i-a dat viaţă, de titlul filmului, anul în care a fost turnat şi numele regizorului, fiecare fişă reconstituie pînă în cele mai mici amănunte viaţa „înainte" şi „după" (înainte şi după... ecran, firește) a tuturor acestor personaje. Rick Blaine, de exemplu, s-a născut la Omaha, în 1900. Înainte de a se stabili la Casablanca şi de a ajunge patronul barului unde Sam pianistul cîntă — vă amintiţi?, dar cine poate să uite! — **As Time Goes By** (nemuritoare replica: — „Mai cîntă o dată, Sam!"), Rick a jucat fotbal (american) în echipa Universităţii din Nebraska, i-a ajutat pe muncitorii agricoli din California să se organizeze în sindicate, a luptat contra fascismului în Spania şi s-a refugiat apoi la Paris. Acolo — susţine „dicţionarul Thompson" — a întîlnit-o pe Ilsa Lund, fiica unui conte suedez sărăcit, care trăia (fiica, nu tatăl!) dînd lecţii de limbi străine. După aventura de la Casablanca, ea va supravieţui războiului, va fi un timp traducătoare de filme suedeze (şi nu orice filme, ci va subtitra peliculele lui... Ingmar Bergman!), apoi model şi, în fine, va ajunge asistenta fostului secretar general al O.N.U., Dag Hammarskjöld, alături de care va pieri în 1961, cînd avionul lor se va prăbuşi în jungla africană (probabil doborît de oamenii lui Chombe). Imaginaţia romancierului, criticului şi istoriografului de film este, cum se vede, de-a dreptul debordantă, după cum intenţiile parodice sînt evidente. Între timp, şi Rick a trecut în lumea celor drepţi: a murit la Marrakech, în 1949, alături de el, pînă la ultimul moment, aflîndu-se — cine credeţi? — fostul căpitan de poliţie Louis Renault!

Ştiaţi că Norma Desmond a avut un fiu?

Personajele nu rămîn însă cantonate în filmele care le-au făcut celebre, căile lor se încrucişează şi destinele lor se împletesc în cele mai neaşteptate moduri. Aşa, de pildă, Norma Desmond, care în scena finală din **Bulevardul crepusculului** (vă aduceţi aminte, nu-i aşa?) înebunise, poartă în pîntece, fără să ştie (nici nu are cum să ştie, pentru că acum nu ne mai aflăm în lumea filmului, ci am intrat în lumea romanului!), fructul iubirii sale cu tînărul scenarist Joe Gillis (William Holden); copilul ce se va naşte în azilul de alienaţi mintali, unde pînă la urmă Norma va fi internată, va fi crescut de fostul soţ şi apoi valet al Normei, Max von Mayerling (Erich von Stroheim) şi va ajunge eroul filmului **American Gigolo,** interpretat de simpaticul Richard Gere (şi turnat mai aproape de vremurile noastre, în 1980). Pe vremea cînd era student, Rick Blaine (ne întoarcem din nou la **Casablanca,** filmul cel mai des reluat, potrivit statisticilor, de toate cinematecile şi telecinematecile

Richard Blaine: *Humphrey Bogart în „Casablanca", 1942, regia: Michael Curtiz*

Pentru noi, cei mai mici, Rick apărea ca un fel de erou. Era doar cu 10 ani mai mare decît mine, dar, la vîrsta aceea, 10 ani ţi se par o eternitate. Înalt (mai tîrziu nu mi s-a mai părut aşa de înalt), cu obrazul nebărbierit, avea o înfăţişare plină de hotărîre. La universitate a urmat istoria şi îl interesau mult ştiinţele economice. Căpătase reputaţia unui orator înflăcărat şi se spunea despre el că se străduia să-l citească pe Lenin în original.

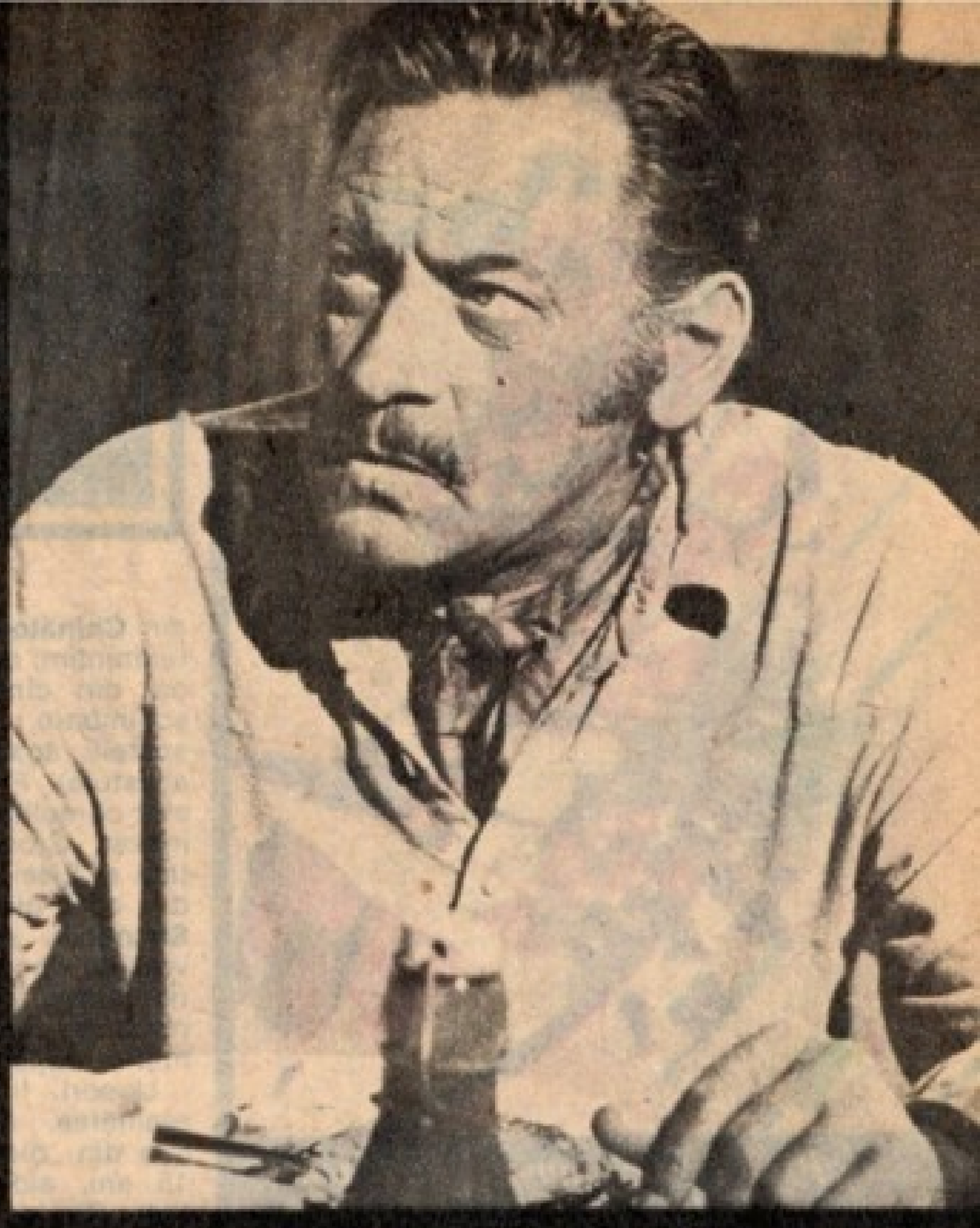
Mare a fost surpriza tuturor cînd s-a dus la Detroit, angajîndu-se ca muncitor la uzinele Ford, el, care ar fi putut să fie unul din directorii uzinelor. Sînt sigur că a făcut-o deoarece a vrut să vadă cum trăiesc muncitorii. A stat acolo trei ani şi cînd s-a întors, trăsăturile parcă i se înăspriseră, nu mai era omul vesel de altădată.

La Omaha locuia, într-o cameră plină de cărţi, împreună cu Mitzi Glass. De căsătorit nu s-au căsătorit niciodată, pentru că, ziceau ei, nu vedeau rostul unui asemenea lucru. Mitzi ducea activitate sindicală în rîndul muncitorilor agricoli şi Rick o ajuta; se apucase să scrie romanul său — **Tobe de oţel** — despre viaţa celor din industria de automobile, şi începuse să bea. În 1930 Hugh Bassett, s-a făcut apel la spărgătorii de greve şi Mitzi a fost violent izbită în cap cu un par smuls din gard; a murit după cinci luni, la spital, fără a-şi mai fi recăpătat cunoştinţa.

Rick a plecat în California, unde s-a aruncat cu trup şi suflet în viltoarea muncii sindicale, organizîndu-i pe muncitorii de pe plantaţiile pomicole. În 1935, a plecat cu o excursie studenţească la Moscova, unde a stat două luni. Nu s-a întors însă direct, ci s-a dus mai întîi în Abisinia, probabil într-o misiune numai de el ştiută. N-a fost o surpriză pentru nimeni cînd, în 1936, a început să facă propaganda în favoarea republicanilor spanioli, şi cînd, în anul următor, a plecat în Spania, înrolîndu-se în rîndurile Brigăzii „Abraham Lincoln". A făcut tot războiul, a luptat la Madrid şi apoi la Barcelona. Războiul i-a măcinat sănătatea, iar neintervenţia ţărilor democrate şi mai ales disensiunile interne dintre republicani l-au dezamăgit adînc.

Odată cu sfîrşitul războiului s-a stabilit la Paris, unde a devenit traficant la bursa neagră şi a cunoscut-o pe Ilsa Lund. Toată lumea îl considera un cinic. Bea tot timpul şi nici chiar Sam, un tip care venise cu el din Spania, nu prea izbutea să-i alunge gîndurile negre. Legătura cu Ilsa era lipsită de perspectivă; poate singurul lucru care îi unea era angajarea politică a tinerei femei, amintindu-i lui Rick de tinereţea sa pierdută. Cînd au venit nemţii, Rick a plecat.

A ajuns la Casablanca şi a deschis barul Café Americain, unde totul era posibil. Să cumperi sau să vinzi orice — bijuterii, droguri, acte false de identitate, vieţi — ca într-un bazar al pierzaniei. Un loc respingător — filmul realizat mai tîrziu a înfrumuseţat mult lucrurile"...



Fotoficţiunile noastre: William Holden (în *Cursa sălbatică)* **uitîndu-se urît la ideea că... într-o carte, autorul a căsătorit-o pe Gloria Swanson (Norma Diamond din** *Sunsett Bulevard)* **cu...**

de pe glob) l-a avut ca profesor de ştiinţe economice pe Wilson Keyes, care, schimbîndu-şi meseria, va ajunge anchetatorul şef al unei societăţi de asigurări şi va descoperi astfel crima odioasă pusă la cale de cuplul Walter Neff (Fred MacMurray) — Phyllis Diedrichson (Barbara Stanwyck) din **Dublă despăgubire.** Şi tot Rick este naşul Laurei Hurît (Gene Tierney), viitoarea eroină a filmului care îi va purta prenumele!

O lume nebună, nebună, nebună...

Mai mult, şi aici ne apropiem de firul central al acestui uriaş „puzzle", al acestui uriaş labirint de personaje, filme şi întîmplări, unde rişti în orice moment să te pierzi, Laura are o soră, Mary Frances, căsătorită cu George Bailey, adică cu eroul (interpretat de James Stewart) excepţionalei comedii a lui Frank Capra **It's a Wonderful Life (E o viaţă minunată)** binecuoscută şi ea celor care frecventează Cinemateca bucureşteană. Şi cu asta, tocmai cînd era să ajungem la disperare, pentru că nu mai ştiam pe ce lume ne aflăm, dăm în fine de capătul firului care trage după sine întreaga construcţie, pentru că George Bailey nu este altul decît... naratorul acestui „dicţionar" cu intrigă de roman! Iar „romanul", în întregimea sa, este prezentat ca rezultatul intenselor investigaţii ale naratorului, menite să pună în lumină toate legăturile între diversele personaje care mişună în aceasta

... Wallace Beery din *Viva Villa!*

Proiect de glumă pentru toate pălăriile tari mîncate cu sare de Stan, sub privirea lui Bran...

Eroina din „Casablanca", Ilsa Lund (Ingrid Bergman) traduce filmele lui Ingmar Bergman...

stranie și atît de captivantă carte. Pînă la urmă, investigațiile duc toate, sau aproape toate, spre unul și același personaj: Noah Cross, atotputernicul și lipsitul de scrupule magnat din **Chinatown** (superb interpretat, să reamintim, de John Huston, știut fiind că din cînd în cînd, dornic de o schimbare, marele regizor trece din spatele aparatului de filmat în fața acestuia). Făcîndu-se vinovat de cele mai cumplite crime, inclusiv aceea de incest, Cross, care este și posibilul tată al Elsei Bannister (Rita Hayworth din acel giuvaer numit **Doamna din Shanghai,** șlefuit de mîna lui Orson Welles) domnește ca un adevărat spirit malefic peste toată această lume nebună, nebună, nebună, manipulînd-o după bunul plac...

Uneori, ficțiunea se împletește cu realitatea. Astfel, Norma Desmond, cea din „dicționar", se căsătorește la 15 ani, aidoma interpretei sale din film, Gloria Swanson, nu cu un personaj fictiv ci cu un om care a trăit aievea, actorul specializat în roluri de compoziție Wallace Beery, celebru la vremea lui (dealtfel, se știe că în **Bulevardul crepusculului,** regizorul Billy Wilder și-a propus să povestească chiar drama interpretei principale, adică a Gloriei Swanson, aflată la amurgul carierei, ceea ce a fost o dovadă de rară cruzime, dacă nu de sadism din partea sa). Alteori, aluziile sînt transparente: Gloria Swanson, cea reală, și-a creat, de pildă, în 1928, propria casă de filme cu ajutorul multimiliardarului Joseph Kennedy, tatăl fostului președinte asasinat în 1964; iar Norma Desmond, eroina „romanului" lui Thompson, este comanditată, la un moment dat, de financiarul Noah Cross. Să deducem, deci, că pentru autorul **Suspecților** figura funestă a lui Cross se identifică cu cea a patriarhului clanului Kennedy? În fine, deasupra locuinței naratorului George Bailey, ajuns acum la vîrsta senectuții, zboară permanent și amenințător bombardierele aparținînd S.A.C. (Comandamentul aviației strategice americane) cu arme nucleare la bord... Așadar, pînă la urmă, viața nu mai e chiar „atît de minunată" pentru cel care a fost, cu ani în urmă, eroul filmului cu acest titlu!

Drumul spre California trece și prin... Tîrgoviște

Veritabil exercițiu de virtuozitate, mărturie a unei formidabile erudiții, **Suspecții** amintește, desigur, prin construcția sa, de fastuoasele plăs-

Norma Desmond: *Gloria Swanson în „Bulevardul Crepusculului", 1950, regia: Billy Wilder*

Norma Desmond, pe numele ei adevărat May Svensson, s-a născut în Milwaukee, în 1899, în familia unor imigranți suedezi, fiind cea mai mică dintr-un număr de cinci copii. Tatăl-su, care se ocupa cu vînzarea de Biblii, dar nu se da în lături nici de la mici escrocherii, o lua cu el în peregrinările sale prin Wisconsin și Minnesota, folosind-o adesea ca momeală în afacerile sale necurate. Locuiau în hoteluri sordide sau pe unde apucau; cîteodată își petreceau nopțile în închisoare. Culcată într-un pătuț improvizat în biroul șerifului, fetița astepta să vină zorile și să i se dea drumul tatălui ei. Pînă cînd, în 1911, un individ numit Gregson, victimă a unuia din micile escrocherii, un om cu frica lui Dumnezeu, dar iute la mînie, l-a culcat pe Svensson la pămînt cu un glonte. May tocmai își ținea tatăl de mînă...

Fotografia micuței îngrozite, cu căpșorul ei plin de bucle, a apărut în ziarele din Chicago. Unul dintre patronii de la studiourile Essanay a remarcat fotografia și a fost atît de mișcat de situația fetiței încît și-a dat seama că din asta pot ieși bani frumoși. A trimis după ea și a început turnarea unui șir de filme de cîte o bobină, avînd ca eroină o orfană, „Sweedie" (Micuța suedeză), care trecea prin fel de fel de întîmplări, cînd sentimentale, cînd comice; în decurs de un an, pretutindeni în vestiarele pentru bărbați puteai întîlni fotografiile tinerei actrițe, prinse cu o pioneză, toți o doreau în secret.

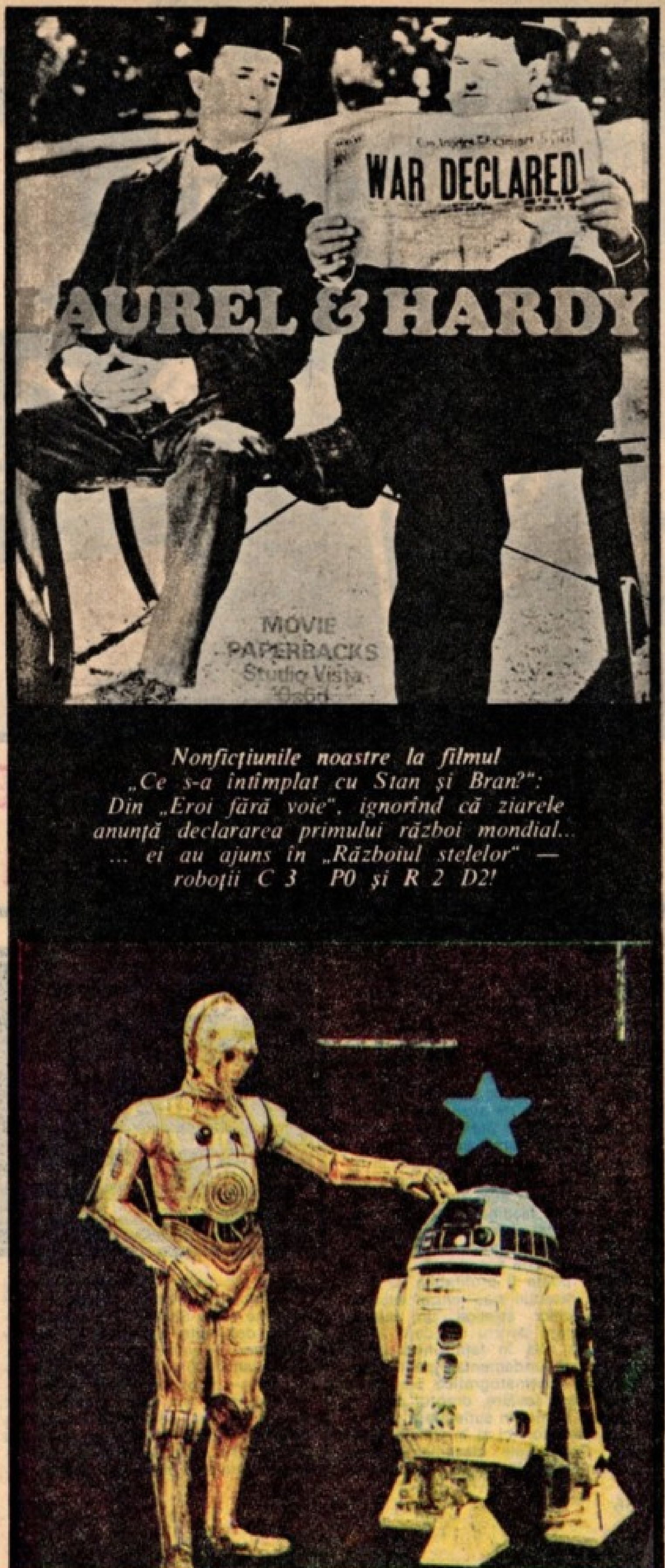
Și așa a început extraordinara carieră în filmul mut a «Normei Desmond» — cum i-au spus cei de la studiourile Essanay —, care a ajuns să cîștige 15 000 dolari pe săptămînă plus diverse sume suplimentare. La 15 ani s-a căsătorit cu Wallace Beery, de două ori mai în vîrstă decît ea, întruchiparea însăși a urîțeniei. Publicul a fost îngrozit, dar nu avea de ce. În realitate, Norma îl cicălea tot timpul, pînă ce, nemaiputînd suporta, bărbatu-su a părăsit-o, lăsîndu-i casa de pe țărmul oceanului, toate mașinile, cu excepția uneia singure, și o groază de bani. Asta se petrecea în 1917. A lucrat cu regizori ca Marshall Neilan, Cecil B. De Mille, Harry D'Abbadie și Allan Dwan. Privirea ei toridă fascina publicul. În jurul ei s-au țesut povești romantice, în care și ea a început, poate, să creadă.

A intervenit apoi dezastrul financiar pe care l-a constituit filmul **Prințesa**

muiri ale lui Borges, numai că nu avem de a face cu galaxia fascinantă a cărților și bibliotecilor, ci cu galaxia, tot atît de fascinantă, a filmului. Dar poate nu trebuie să ne ducem cu gîndul atît de departe, spre pampa argentiniană, poate e deajuns să trecem pragul mult mai apropiatei „școli de la Tîrgoviște", să batem la ușa purtînd plăcuța cu numele Mircea Horea Simionescu și să intrăm înăuntru. Poate, cine știe?, vom avea surpriza ca **Ingeniosul bine temperat**, de pe malurile Ialomiței, să ne deschidă drumul spre **Suspecții** californieni. Și operînd (bine înțeles cu permisiunea celui care a „colectat", cu răbdare de benedictin, sumedenia de fișe pentru **Dicționarul onomastic** și **Bibliografie generală**) o schimbare de registru (de la Gutenberg la Lumière!) în aserțiunile reputatului bibliolog August Rappaport, pe care l-am transforma ad-hoc în filmolog, am putea spune, o dată cu acesta: *„Dacă filogenetic ființa umană descinde din maimuță, omul modern, produs al unei miraculoase mutații, descinde din film și este, finalmente - filmogenetic (!) - o creație a filmului"*. Oare ce motto mai nimerit s-ar putea găsi pentru **Suspecții** lui Thompson? Care, pe lîngă o delectabilă lectură, oferă posibilitatea unui pătrunzător excurs în structurile intime ale „filmului negru", ca reflex a realităților unei societăți dezumanizate de patima banului și obsedate de ideea succesului cu orice preț.

Fragmentele alăturate nu pot, desigur, sugera decît parțial savoarea acestui neobișnuit op, deopotrivă roman de moravuri, parodie subtilă, cinematecă imaginară, manual de filmologie, într-un cuvînt una dintre cele mai incintante cărți despre universul cinematografic scrise vreodată.

Romulus CĂPLESCU

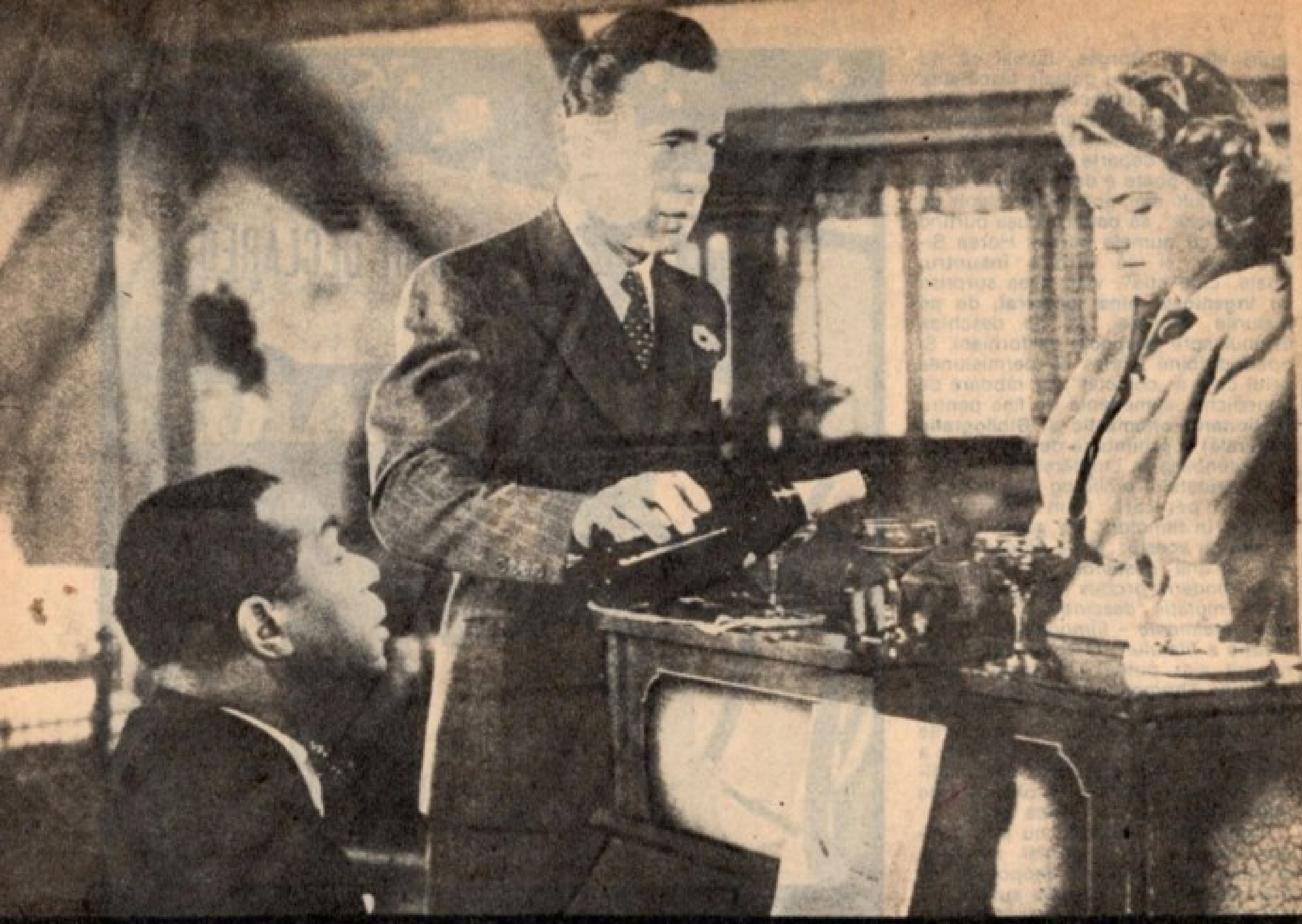


Nonficțiunile noastre la filmul „Ce s-a întîmplat cu Stan și Bran?": Din „Eroi fără voie", ignorînd că ziarele anunță declararea primului război mondial... ... ei au ajuns în „Războiul stelelor" — roboții C 3 P0 și R 2 D2!

irlandeză, turnat de noul ei soț, Max von Mayerling, film în care a pierdut un milion de dolari. Drept care a plecat în Franța, unde s-a căsătorit cu un marchiz al cărui nume n-a învățat niciodată să-l scrie ca lumea.

În 1934, se întoarce în America și se stabilește definitiv în somptuoasa sa locuință de pe Bulevardul Crepusculului, unde va rămîne pînă în 1950, cînd poliția o va duce în altă parte. Poate maniera ei de joc nu se mai potrivea cu cerințele sonorului, sau, poate, pretențiile sale bănești erau prea mari pentru studiourile de filme. În 1939, Mayerling se întoarce și el în America și devine valetul ei. Cu excepția unei maimuțe, Norma nu mai are pe nimeni apropiat, pînă cînd scenaristul Joe Gillis nimerește din întîmplare în viața ei. Crede că va reveni, cu ajutorul lui, pe platourile de filmare, că își va recăpăta strălucirea de odinioară, iar cînd scenaristul vrea s-o părăsească îl împușcă, fără să știe că îi poartă în pîntece copilul.

Naște, aproape fără să-și dea seama, în azilul de nebuni. Sporovăiește tot timpul despre succesele ei de odinioară, iar cînd ceilalți internați nu-i dau atenție trage în ei cu un pistol imaginar. Moare în 1950, trăgînd în continuare în cei din jur cu același închipuit pistol".



A fost greu cu „Casablanca“

Ingrid Bergman și Humphrey Bogart n-au fost entuziasmați filmînd „Casablanca, dacă vreți să știți...

„Numai pe caseta X puteți asculta, în condiții excelente, faimoasa melodie „As Time Goes By", însoțită de celebrele cuvinte ale lui Ingrid Bergman „Play it again, Sam" (Mai cîntă, o dată, Sam), susținea o reclamă „de profil", găzduită într-unul din numerele revistei „American Film". Cîteva pagini mai încolo, dintr-un maldăr de afișe, cei ai filmului **Casablanca** se oferea generos privirii. Am ales numai aceste două trimiteri, dintre multele care apar în fiecare an, cu un zel despre care s-ar putea bănui că este menit să întrețină, în timp, fascinația filmului, dacă nu am ști că lucrurile stau, mai degrabă invers: vraja peliculei lui Michael Curtiz este aceea care, bine exploatată, poate fi profitabilă. O vrajă ale cărei resorturi s-au refuzat întotdeauna analizelor estetice, un magnetism derutant pentru cei care, știind că nu se află în fața uneia dintre acele opere fundamentale pentru destinul artei cinematografice, i-au recunoscut, fără șovăire, dreptul de a se așeza nu numai în sufletele a generații de spectatori ci și în Cinematecile lumii. Obișnuitele clasamente „cele mai bune zece filme" nu l-au avut niciodată în vedere, dicționarele nu-i consemnează, nici măcar dicționarul de filme al lui Sadoul, în ciuda Oscarurilor dobîndite, antologia lui Bothey Crowther îl amintește într-o anexă printre alte 100 de filme dragi autorului. Nu s-a supărat nimeni, nu a protestat nimeni dar nici nu și-a clintit nimeni, din loc, părerile, orice reluare a filmului fiind însoțită de un imens succes. „As Time Goes By"... dar trecerea vremii nu face decît să înmulțească prilejurile de „citare" din „Casablanca": în 1979, rugată să apară în cadrul unui spectacol dedicat copiilor handicapați, Ingrid Bergman va cînta nemuritoarea melodie, alături de Frank Sinatra, chiar pe unul din platourile Warner Bros, unde se mai păstrau unele amintiri ale cafenelei lui Rick. Și cînd te gîndești că, începînd cu data cînd a fost început — în timpul războiului — și terminînd cu graba în care a fost „tras" finalul, totul părea că se opune nașterii lui, etapele lucrului fiind întretăiate de poticneli și ghinioane de tot soiul și, oricît ar părea de ciudat, de lipsa de entuziasm inițial a actorilor principali, Ingrid Bergman și Humphrey Bogart

Barul lui Rick a fost „La belle Aurore"...

Totul a pornit de la o piesă în 3 acte, „Toată lumea vine la Rick", scrisă în 1940 de soții Murray Bernett și Joan Alison pe care evenimentele premergătoare declanșării celui de al doilea război mondial îi prinseseră în Europa. Într-o seară, aflîndu-se într-un orășel francez de pe coasta Mediteranei, au intrat într-un bar, „La

Belle Aurore"; într-un colț un pianist negru îngîna un blues ce i-a amintit lui Bernett de un cîntec știut de ei de mult, „As Time Goes By". A fost deajuns ca imaginația dramaturgului să înceapă să lucreze iar „La Belle Aurore" să devină locul ideal de desfășurare a unei piese. Întorși acasă, cei doi soți s-au așternut pe scris și, în șase săptămîni, era gata o melodramă plasată într-un local de noapte din Casablanca, „Rick's Café Américain", a cărui intrigă avea să sufere destule modificări pînă a ajunge la forma cunoscută de noi din film. Primii producători cărora li s-a oferit piesa au avut obiecții severe, de care autorii nu erau dispuși să țină seama. În cele din urmă au încredințat scrierea agentului lor, care a încercat s-o vîndă la Hollywood. Reprezentanții lui Warner Bros. au fost singurii pretendenți, treburile firmei fiind conduse, la vremea aceea, de Jack A. Warner și principalul său asistent, Hal. B. Wallis, recunoscut pentru calitățile sale de a nu irosi nici timpul nici banii. Printre puținii prieteni ai acestuia din urmă, se afla și regizorul Michel Curtiz, un excelent profesionist, eficient și perspicace, dur și lipsit de umor, vestit pentru intransigența sa de pe platou; el este cel care, într-o zi, i-a spus actriței Bette Davis, de fel începătoare: „cînd lucrezi cu mine n-ai nevoie de masa de prînz, n-ai decît să iei o aspirină". Curtiz, care tocmai terminase filmul „Yankee Doodle Dandy" a fost invitat de Wallis să-și petreacă week end-ul împreună. În timp ce, asemenea atîtora dintre ei, cei doi discutau despre război, firește, și despre film, a fost anunțat atacul de la Pearl Harbour. Dar cum viața mergea înainte, mai ales pe continentul american, Warner i-a propus lui Wallis să citească cu atenție piesa **Toată lumea vine la Rick's** care purta următoarea însemnare a lectorului de specialitate al Casei Warner Bros. „Excelentă melodramă, colorată, bine tensionată, suspens, conflict, acțiune strînsă, aer sofisticat, partituri bune pentru Bogart, Cagney sau Raft, în roluri mai puțin obișnuite decît cele de pînă acum, și, poate, pentru Mary Astor".

Bogart a bombănit citind scenariul...

Producătorul Wallis a intrat serios în acțiune: la cererea sa, frații — gemeni — Julius și Philip Epstein, considerați excelenți constructori de acțiune și dialoghiști, au simplificat drama, au revizuit personajele, insistînd asupra lui Rick și a Ilsei Lund (în piesă, eroina purta numele de Lois Meredith și era americană), în așa fel încît să justifice alegerea actorilor Humphrey Bogart și Ingrid Bergman. Urma să se obțină acordul acestora din urmă, dar în ceea ce o privea pe Ingrid, treburile nu erau atît de simple, căci trebuia „împrumutată" de la producătorul David Selznick care și-a exprimat modesta pretenție de a citi scenariul. Toate bune, numai că, frații Epstein nu puseseră la punct decît o treime din adaptarea gîndită de ei. Au improvizat restul, avînd grijă, desigur, să dea strălucire rolului lui Ingrid Bergman. Dezamăgire: actrița, a cărei cotă începuse serios să urce, după succesul lui **Intermezzo**, a găsit scenariul confuz și partitura ei neinteresantă. Apoi, oricum era nerăbdătoare să joace rolul Mariei din ecranizarea pe care o pregătea Casa Paramount după romanul lui Hemmingway „Cui îi bate ceasul". Pînă la urma a acceptat la insistențele lui Selznick, interesat să „o dea" pe Bergman pentru două filme, în schimbul Oliviei de Havilland. I s-a trimis și lui Bogart, scenariul, cu mențiunea că rolul său comportă, încă, unele rescrieri. Actorul, cu 21 de filme la activ, ultimele **Sierra Madre** și **Șoimul maltez**, era în plină glorie, imaginea sa, a bărbatului care își asumă eșecul, era, de acum, consolidată. Prima lectură a scenariului nu a făcut decît să-l enerveze la culme pe Bogie, care și-a găsit personajul plămădit dintr-un aluat prea moale, lipsit de adîncime și de orice emoție, în afara autocompătimirii. Și-a dat consimțămîntul cu condiția unor transformări „din mers", dar tot timpul filmărilor a fost ursuz și bombănitor. Conform planificării, primul „motor" trebuia dat pe 25 mai 1942. Însă finalul nu era pe placul nimănui; a fost amînat și acesta, cu atît mai mult cu cît Curtiz mai avea o grijă: inexistența unui personaj cu adevărat negativ, sarcină ce i-a revenit, tot pe parcurs, maiorului Strasser, interpretat de Conrad Veidt.

Obiecții la melodie...

Și pentru ca necazurile lucrului să aibă și o culme, s-a întîmplat ca interpretul lui Sam, cîntărețul negru Dooley Wilson, să nu știe — greu de crezut, dar așa a fost — să cînte la pian! „Îi dăm drumul și o să vedem noi pe urmă" a fost, și în acest caz, deviza lui Curtiz. Evident, s-a recurs la playback, sistemul dovedindu-se extrem de dificil, căci pianistul Elliot Carpenter trebuia plasat într-un colț al studioului în așa fel încît acesta să poată imita mișcarea corectă a mîinilor pe clapele pianului. Cînd nimeni nu credea că ar putea interveni o încurcătură, (între timp se găsise și soluția pentrů final, după 5—6 variante, scrise toate cu o săptămînă înaintea termenului de încheiere a filmărilor) celebrul compozitor de muzică de film, Max Steiner, angajat pentru **Casablanca**, s-a declarat nemulțumit de melodia „As Time Goes By" (o baladă dintr-un vechi spectacol de pe Broadway), dorind să scrie el o altă „temă de dragoste". Nu mai era însă nimic de făcut căci, între timp, Ingrid Bergman începuse pregătirile pentru rolul Mariei din „Cui îi bate ceasul" și... își tăiase părul scurt, deci nu se mai putea refilma secvența dialogului Ilsa — Sam. Din fericire, am spune noi, astăzi, momentul aparținînd de mult patrimoniului sentimental a generații de spectatori.

Prima vizionare, restrînsă, nu a stîrnit un prea mare entuziasm, dar programarea în rețea a acestui film realizat, ca să zicem așa, „cu chiu, cu vai", s-a transformat într-un mare succes. Din cele opt „nominations" pentru Oscar, a dobîndit, pînă la urmă, trei, pentru cel mai bun film, pentru regie și pentru scenariu. Wallis cîștiga și el, pentru a doua oară, „premiul Irving Thalberg" pentru „cea mai consistentă calitate a producției". Excedat, finalmente, de prea multele peripeții ale ducerii la capăt a filmului, Michael Curtiz s-a mulțumit să spună atît: la ceremonia de decernare a Oscarurilor din martie 1943: „De atîtea ori am avut un discurs pregătit și tot degeaba. Acum am cîștigat, dar nu am nici un discurs". Scurt și cuprinzător.

Magda MIHĂILESCU

Cupa de șampanie în fața barului lui Rick: momentul unei glorii încă necunoscute.

Cinema anul '90

Un Nobel la Hollywood

Caracterele complexe, plasticitatea fascinantă cu care proza lui sinuoasă sugerează ambianța, tramele foarte tensionate, păreau destinate să facă din întîlnirea lui William Faulkner cu lumea în frenetică mișcare a filmului o căsătorie din dragoste. Și totuși, pe parcursul a mai bine de 17 ani, această activitate a laureatului premiului Nobel — încă prea puțin cunoscută de mare public și uneori minimalizată pînă și de exegeții lui — nu a devenit decît un fel de concubinaj, dominat de calcul, cu rare momente de pasiune și dese episoade de suspiciune reciprocă și chiar conflictuale. Vasta corespondență personală, purtată cu deplină sinceritate și luciditate, precum și amintirile în culorile delicate ale nostalgiei tandre și senin melancolice, publicate de fratele său John — ca și el, prozator, ca și el, mort subit de cord — sub titlul simplu: „Fratele meu, Bill", sînt revelatoare în acest sens.

„Flori prea mari și fără parfum"...

Începutul este ușor euforic, și stimulator pentru „rezervele interne" ale celui de-al doilea „mare Will". Angajarea ca scenarist la studiourile Metro Goldwyn Mayer, în 1931, este primită cu bucuria primului post salariat, după cel de distribuitor poștal al universității Mississippi — unde studiase, pînă în 1921, fără a termina, literele, cu bursă de voluntar în primul război mondial. În plus, are revelația recunoașterii valorii sale, scriind entuziast familiei: „Lucrez la un scenariu pentru Tallulah Bankhead (protagonista piesei „Vulpile" de Lillian Hellman — rol deținut ulterior, pe ecran, de Bette Davis). Aici am impresia că am devenit o figură literară pe plan național. Sinclair Lewis și Theodore Dreiser au stabilit întîlniri cu mine. Vine și Mencken".

Dar proiectul, tipică efemeridă hollywoodiană, cade.

Alt scenariu, **Sun above,** la care colaborează cu actorul-scriitor Ralph Graves, prevăzînd roluri pentru Wallace Beery și Robert Montgomery, se înscrie și el în seria, surprinzător de lungă, a „copiilor născuți morți" pentru ecran. Ceea ce nu-l împiedică pe întreprinzătorul David Selznick, cu ochiul la piața [illegible] pe acest potențial filon de aur să-i propună a-i rentabi-

S-au făcut filme despre Freud, Johann Strauss, Hemingway, și Gershwin — nimeni nu s-a gîndit la „Faulkner scenarist în-uzina-de-vise"...

Timp de 17 ani, cel mai mare scriitor american a lucrat la „cîrpeli" și „reparații" de scenarii... Specialiștii l-au sabotat!

liza el, în exclusivitate, relațiile cu lumea filmului. Faulkner refuză. Îi atrag necunoscutul doldora de posibilități, lărgirea capacității de interiorizare înlesnite de film unui adevărat creator. Pasiunea proaspăt născută îl îndeamnă să declare, destul de riscant: „Aș fi făcut și pe gratis scenariul la **Sun above.** (n.r.: „Soarele deasupra noastră".) Mă interesa, mai presus de orice, story-ul."

Valetul său, John Olivier, se contaminează. Îi arată proiectele sale prodigiosului stăpîn; îi refuză sfaturile obiective și apoi devine o epavă în uzina de vise. Un valet impus modestiei demne, de gentleman-farmer, a lui Faulkner, de către „protocolul" și șefii de presă ai studiourilor, care „te obligă să ții o casă cu o chirie de 550 de dolari, la un salariu de 2 400 dolari, pentru ca boss-ii să fie mai ușor crezuți de public cînd se laudă cu bugetul ridicat al unui film".

Mai grea este criza de adaptare, căci scriitorul se plînge, în continuare, celor dragi de acasă, unde ar fi scris mult mai bine și scenarii, de atmosfera artificială, de castelele din cărți de joc înălțate și spulberate între o premieră și două cronici: „Aici totul este supradimensionat, exagerat și de paradă. Pînă și florile sînt prea mari și fără parfum. Casele noastre? — vitrine de lux, la fațadă, și un hambar de două camere, în spate".

Prima experiență, durînd un an, îl convinge pe Faulkner de un adevăr exprimat aforistic: „Aici se cere ceva prost — dar trebuie să-l scrii bine"

„Nu sînt scenarist, în sensul lor".

În același timp, își dă seama că toate calitățile lui de muncitor intelectual tenace, cu ritm susținut, se pot valorifica, temporar, chiar și în chingile box-office-ului.

Mai ales că, după dezvăluirile cu domoală amărăciune făcute de fratele lui, John, „în perioada aceea, mulți oameni discutau despre cărțile lui Bill, însă prea puțini le citeau. Avea un tiraj maxim de 5—6 000 de exemplare".

Iată secretul revenirii cuminți, harnice, în secțiile de scenarii, unde treptat conștiinciosul salariat — chiar cînd nu se turna nimic din scrierile lui, dar studioul avea garanția că nu scrie pentru concurență... — ajunge la 1 200 dolari pe săptămînă. (E drept că fiscul, considerîndu-l rezident permanent și la Oxford-Mississippi, și în California, îl taxa dublu, „colaborînd" masiv la deficitul autorului.) Dealtfel, în amintirea fratelui, această luptă cu inerția materiei... monetare capătă aproape proporțiile dramei lui Balzac, veșnic încolțit de creditor: „Cheltuia foarte repede și consuma cu impozitele și darurile sumele grase cîștigate

Faulkner a înțeles: „Aici se cere ceva prost — dar trebuie să-l scrii bine..."

●

„Necazul cu filmele nu e timpul consumat, cît timpul necesar să-mi recapăt echilibrul"

Big sleep (Marele somn), cu același cuplu și cu trioul de scenariști Faulkner—Cecil Brackett—Jules Fuhrman. Filmul — după celebrul roman al lui R. Chandler — e apreciat ca „spirit, tensiune și erotism, în doze generoase"... „un cocktail neguros, compus din cele mai cenzurabile extravaganțe", dar scriitorului îi trezește reflecția blazată: „Nu știu ce a vrut să înțeleagă Raymond Chandler cu romanul lui. Eu unul, cu toate că am lucrat la scenariu, nu am fost mai lămurit decît o bună parte din spectatori, cine și de ce comite crima".

O misivă sarcastică trimisă din drum boss-ilor de la **Paramount,** care nu l-au eliberat de sarcini pînă ce nu a trimis 12 pagini de refaceri, poate da o idee despre atmosfera acestei colaborări: „Am scris în tren, străbătînd Arizona și Noul Mexic. Cu mulțumiri și bucurie respectuoasă pentru vagonul torid și înțesat, care m-a împiedicat să-mi irosesc timpul în somn și odihnă nerentabile".

Sînt frămîntări care consumă nu numai iluziile inițiale și timp, ci mai ales energia morală. „Necazul cu filmele" — îi scrie lui Morton Goldman — nu e atît timpul consumat, cît timpul necesar apoi ca să-mi recapăt echilibrul".

Blazare crescîndă, crudă, zadarnică — fiscul teribil e însă la pîndă. Faulkner e nevoit să revină la această cazną și în sfîrșit, după 17 ani de „concubinaj legalizat" va exclama, în 1948: „Ar fi mai bine să știu că totul s-a încheiat între noi. În loc de un braț de fin sigur, la distanță, cred că un catîr (citește: autorul) are nevoie de un băț în spate".

Eliberarea și happy-endul vin pe negîndite, tocmai cînd Vittorio Gassman — și el în trecere dezabuzată prin Hollywood — regreta că a întîlnit macerîndu-se acolo forța unor Faulkner și Saroyan: creatorul acelui teritoriu unic al Yocknatapawhei, obține premiul Nobel pentru literatură.

După decernare, scrie liniștit și îl ucide tăcut pe scenaristul din el. **Nechemat în țărînă,** romanul ecranizat de MGM nu îl aduce pe Faulkner decît ca spectator mut, fără nici o tresărire. Regizat de Clarence Brown cu protagoniști mai puțin celebri: Elisabeth Paterson și Juano Hernandez, filmul naște acest elogiu măsurat al exigentei filmografe Pauline Kael: „Experiența regizorului i-a permis o stăpînire atît de sigură și calmă a mediului descris încît a izbutit ca un story complex să pară simplu și să fie cea mai cinstită și directă abordare a problemei rasiale din SUA".

După două decenii de colaborare mediocră, Hollywoodul își plătea o mică parte a datoriei sale morale către geniul lui Faulkner.

Eugen B. MARIAN

Faulkner la Stockholm

„Refuz să accept sfîrșitul omenirii... Cred nu numai că omul va rezista: el va învinge. Este nemuritor, nu pentru că el singur între creatori are o voce inepuizabilă, dar pentru că are un suflet, un spirit capabil de compasiune, și sacrificiu, și putere de rezistență. Datoria poetului, a scriitorului, este de a scrie despre toate acestea. Este privilegiul său de a ajuta omul să reziste, înălțîndu-i sufletul, reamintindu-i despre curaj și onoare și speranță și mîndrie și compasiune și milă și sacrificiu — care au fost gloria trecutului lui".

(din discursul la primirea Premiului Nobel pentru literatură)

Textul de mai jos a fost scris de Vasili Șukșin în 1967 și a văzut lumina tiparului în revista „Iskustvo Kino", în 1971, cînd extraordinarul actor și regizor sovietic (și scriitor!) împlinea 50 de ani... Rareori am citit ceva mai frumos și mai clar în apărarea demnității artei cinematografice — ceva mai tranșant despre relațiile acesteia cu veșnica ei rivală, arta literară. Nenumărații cititori care ne-au cerut cît mai bogate lămuriri cu privire la scrierea unui scenariu, vor găsi aici mai multe sugestii decît în nu știm cîte cursuri docte și savante...

Ne-am permis, în ilustrarea textului, un anume contrapunct care, ne place s-o credem, nu i-ar fi supărat pe Șukșin: am adus unele imagini și chipuri ale cîtorva dintre acei care — „vechi" și „moderni" — au pus bazele acelei mari literaturi cinematografice (născute în afara literaturii!) la care visa Șukșin cînd scria că „filmul, a opta minune a lumii, trebuie să-și creeze fraza lui proprie, în limba lui fără de cuvinte, dar capabilă să rivalizeze cu proza și poezia cărților".

Nu altă a fost și opinia lui Lev Nicolaevici Tolstoi:

„...Trebuie să se scrie pentru cinematograf; el este lesne de înțeles pentru milioane de oameni, pentru toate națiunile..."

●

...Ar fi însă timpul să discutăm mult mai convingător de ce adevărata, marea literatură nu poate servi ca bază pentru film și de ce poate servi ca bază pentru film adevărata, marea literatură cinematografică.

Lev Tolstoi are o povestire — „Trei morți". O povestire genială conținînd o idee uriașă: totul trăiește veșnic și moare veșnic — numai c-o face în mod diferit. Să admitem că cineva e cuprins de mîncărici și vrea să ecranizeze această povestire. Să citim pentru aceasta cu atenție măcar primul capitol al povestirii și să vedem cam ce va apărea pe ecran. Raționamentul meu este evident foarte fragil —, cinci regizori diferiți vor face cinci filme diferite. Este posibil ca printre ele să se întîmple să fie și unul deloc rău. Ei bine, toți cîți sîntem, vom trage cu ochiul la acesta din urmă.

În trăsură se află cucoana, bolnava pe moarte, și Matriona, camerista, „strălucitor de rumenă și plină". În spatele lor, într-o caleașcă, vin soțul bolnavei și doctorul. Lachei, birjari.

Bolnava tuberculoasă, ca toți bolnavii, se vede că e convinsă că în străinătate, de-ar fi plecat într-acolo mai-nainte, „ar fi fost sănătoasă de tot". Și acum vrea din tot sufletul să ajungă acolo, crede că acolo se va face sănătoasă. Soțul (sfătuit în mod convingător de doctor) încearcă timid

Vasili Şukşin, cel care putea scrie la fel de bine în limba literaturii ca şi în aceea a filmului.

O recentă îndrăzneală a filmului: Tolstoi întruchipat de Serghei Gherasimov.

Şukşin citindu-l pe Tolstoi

să-i schimbe soţiei gîndul de la o călătorie atît de riscantă acum, pe vreme umedă, cu drumuri proaste, dar în zadar. Bolnava se enervează, se-nfurie chiar, gîndul morţii o-ngheaţă de groază, pentru ea nu mai există acum nici copiii, nici soţul, nici viaţa oamenilor dimprejur. O enervează faptul că toţi sînt sănătoşi („Copiii sînt sănătoşi, iar eu nu". „Iar ăsta mănîncă" — despre soţ), că birjarii vorbesc între ei „cu glasuri puternice şi vesele". Tolstoi însuşi vorbeşte astfel despre ea în scrisoarea din 1 mai 1858, adresată lui A.A. Tolstoi: „Cucoana e jalnică şi ticăloasă pentru că a minţit o viaţă întreagă şi minte şi în faţa morţii."

Tolstoi nu se teme s-o aşeze alături de cucoana cea slabă şi palidă pe trupeşa, puternica Matriona al cărei „piept larg, acoperit cu un şal plusat, plesnea de sănătate". Aici, noi am fi îngroziţi de ideea unui contrast frontal pe care însă autorul, acolo unde e posibil, îl subliniază în fel şi chip. Numai că la el aşa şi trebuie să fie.

Trupeşa Matriona se străduie să ocupe cît mai puţin loc în trăsură, se-nghesuie într-un colţ, şi-a adunat picioarele... Cu simţul pe care-l au fiinţele sănătoase dar chinuite şi primitive, ea intuieşte că o-nfurie cu sănătatea ei pe cucoana bolnavă. Şi aia într-adevăr se-nfurie. „Iarăşi — spuse ea şi împinse nevricoasă, cu o mînă frumoasă şi slăbită marginea cojocului cameristei, care abia-i atingea piciorul, iar gura i se strîmbă în chip dureros". Tolstoi, meticulos, sincer, ne montează treptat împotriva cucoanei. Iar pe ecran, noi trebuie să facem acelaşi lucru. Vorbeam de puternica contrastare a figurilor ce stau în trăsură şi care nu-l jenează pe Tolstoi. Să vedem cum or s-arate ele la noi. Iată-le, au apărut. Un minut—două şi spectatorul a-nţeles că: una e bolnavă, cealaltă e sănătoasă; una e cucoană, cealaltă îi e servitoare. Cucoana e nervoasă — e de-nţeles, e bolnavă. Şi gata. Ar trebui să facă ceva, altfel totul devine plictisitor. Să zicem c-o să mai arătăm o dată trăsura în plan general. Aici mai e o ciudăţenie; s-ar părea că cinematograful are la dispoziţie cele mai largi posibilităţi pentru a crea iluzia mişcării. Atîtea posibilităţi, atîtea mijloace de tot felul! Scriitorul are cuvîntul, propoziţia: „Urmele late, paralele, ale roţilor se aşterneau netede şi iuţi prin calcarul murdar al drumului". Oricum te-ai suci şi te-ai învîrti, bagă-te sub trăsură, filmează roţile, filmează dintr-o parte, de sus, din spate, filmează drumul ce fuge înapoi, filmează în prim plan, în plan îndepărtat, în plan general, filmează cu aparatul în mînă; cu el pe macara sau cu el la dracu'-n

praznic — o asemenea mișcare ca acea care se simte cu-ntreaga ființă în povestire, nu va exista în film. O să se-ntrezărească ceva comun care-o să se-nvîrtă, o să se zdruncine... În povestire, mișcarea este lină, puternică, sănătoasă, patru cai de birjă satui, birjarul tînăr, lacheul care datorită preaplinului de liniște sufletească moțăie dulce pe capră... Și aici apare iarăși, independent de voința noastră, gîndul că toată această mișcare puternică, rapidă, există pentru că în centrul ei se află o ființă poruncitoare, muribundă, furioasă. Va să zică poți subordona totul sieși, forțele cele mai puternice pot fi obligate să te poarte rapid, dar... ș.a.m.d. Este ciocnirea exactă, amară, a forțelor vieții.

Deci:

Și-n povestire și-n film am făcut deocamdată doar din exterior cunoștință cu personajele: acestea încă tac călătoresc. Numai că în film cu asta am și rămas. Să zicem că actrița machiată în nuanțe palide o să se mai încrunte o dată, o să mai ofteze o dată. Să zicem că încă o dată o să se înghesuie în colț trupeșa Matriona (Că veni vorba, o actriță corpolentă și tînără pe un ecran de cinema nu este de loc tot aia cu trupeșa „strălucitor de rumenă" Matriona din povestire

Un regizor de cinema privește vrăjit două personaje tolstoiene...

El se întreabă: transpusă pe ecran, această povestire va avea viața insuflată de Tolstoi?

Pentru Tolstoi ea este un om sănătos, cu nimic vinovat de sănătatea lui. Pe ecran, o actriță corpolentă este un lucru periculos). Să zicem că trupeșa din film nu va provoca un zîmbet ironic, nu va falsifica astfel adînca, amara, plina de indignare filosofie a lui Tolstoi.

Tolstoi face portretele ambelor femei (o pagină în carte!) și în același timp pregătește terenul pentru puternica sa idee de adîncime. În momentul în care cucoana pronunță primul „Iarăși!", noi ne aflăm deja antrenați în mișcarea ideii tolstoiene, sîntem deja părtași la intensul lui proces de gîndire. Pe ecran însă, acest „Iarăși" n-o să fie decît o mică completare la grimasele de suferință ale actriței.

Să-ncercăm însă să ne smulgem din acest cerc îngust; să filmăm, de exemplu, un detaliu oferit de Tolstoi — ușoara atingere a cojocului Matrionei de piciorul bolnavei, atingere cu care a provocat enervarea acesteia. Pentru film, detaliul este un mijloc de exprimare cu efecte puternice. Întotdeauna atrage atenția asupra sa și obligă la presupuneri: „Pentru ce?" Ne concentrăm asupra detaliului ca apoi, întorcîndu-ne spre acțiunea generală, să înțelegem mai bine cele ce se petrec. S-a filmat detaliul: cojocul

Fraza lui Goncearov în privirea lui Oleg Tabakov, încadrată de Nikita Mihalkov (Oblomov).

Cuvîntul care exprimă adevărul într-un singur gest al lui Brandauer *(Mephisto* de Iștvan Szabo).

abia-abia s-a atins de piciorul cucoanei și i-a provocat acesteia o nouă exteriorizare a enervării — „iarăși!" Detaliul putea fi și altul: o abia simțită atingere cu piciorul, sau cotul Matrionei putea s-o deranjeze ușor pe doamna, și alte asemenea. Tolstoi spune: „marginea cojocului", Și n-o spune degeaba. Să reținem asta deocamdată.

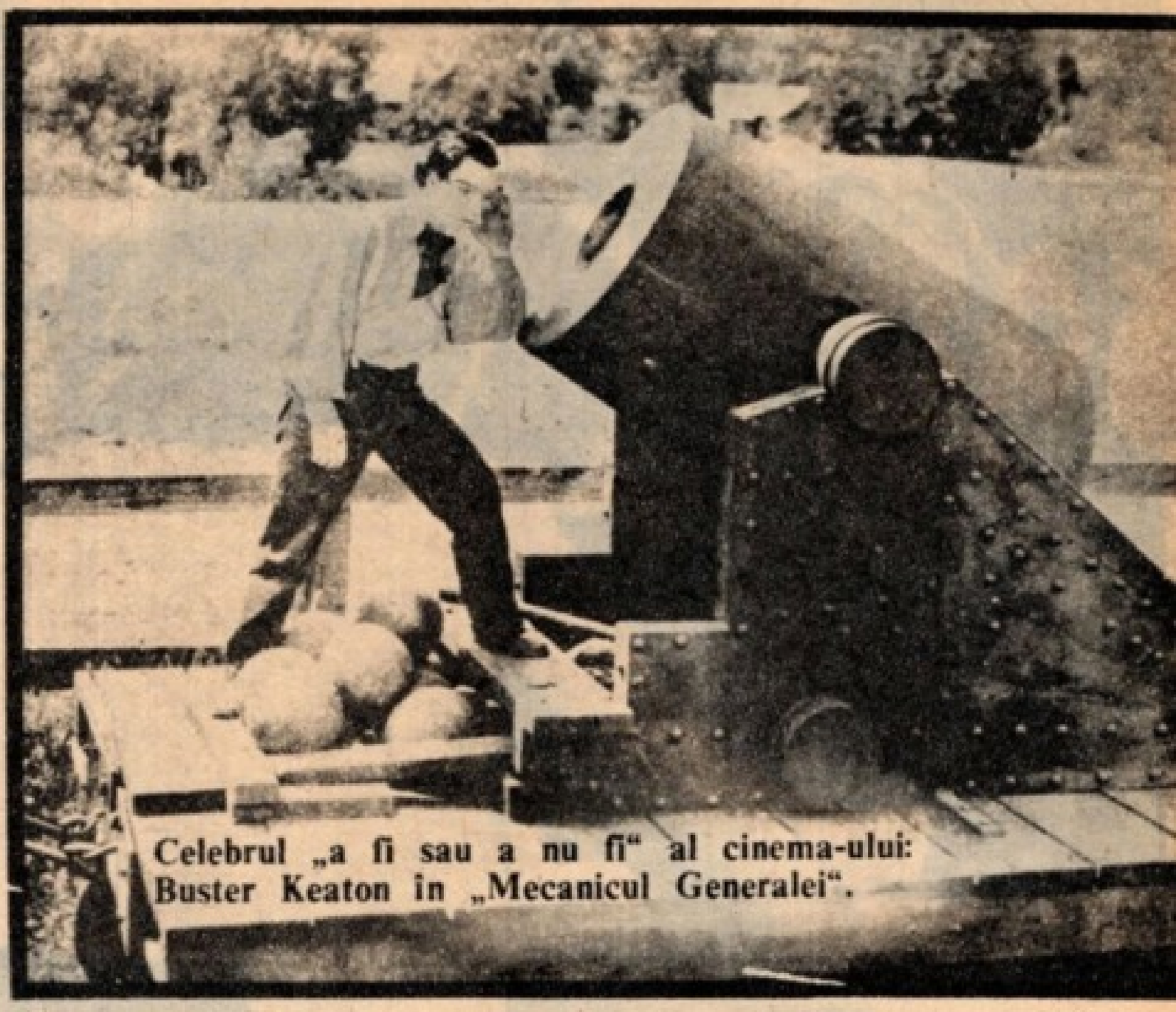
Ce-a adus acest detaliu filmului, ce-a adăugat el la cele deja știute, înțelese de noi? Puțin sau aproape nimic: un asemenea mărunțiș, un fleac care o enervează pe bolnavă. Se simte rău. Asta-i tot.

Tolstoi ne-a condus spre cu totul altceva. În primul rînd, de ce n-au atins-o pe cucoană nici mîna, nici piciorul Matrio ei? Pentru că aceasta își „păzește" intens picioarele și mîinile, să nu dea dumnezeu s-o deranjeze cumva pe bolnava de care, după cîte se vede, îi e milă. Dar marginea cojocului a pierdut-o din vedere. Cucoana, care nu e proastă, ar fi putut să înțeleagă asta, numai că ea nu vrea să înțeleagă, parcă de-abia a așteptat atingerea asta ca să poată spune enervată: „iarăși!". Și nici n-am observat cum, în ce moment, în ce fel, a deplasat între timp scriitorul simpatia noastră pentru femeia bolnavă, bolnavă pe moarte, s-ar putea zice încă frumoasă, spre fata sănătoasă, simplă (ceea ce se pare că nici nu e chiar atît de bine?!) Și totuși este; și noi, la rîndul nostru, am acumulat un pic de enervare: cu ce e vinovată camerista că ție îți este rău? Ești deșteaptă, cultă, delicată, aceasta este prima ta mare nenorocire, tu încă nici nu crezi în moarte — și să urăști într-așa o tăcere, cu așa o disperare, tot ce e viu și sănătos! Asta este ceea ce ne cere Tolstoi.

Iar în film continuă deocamdată să se clatine, într-o trăsură, două femei: una bolnavă, și alta sănătoasă: cojocul celei sănătoase a atins-o din greșeală pe cea bolnavă, aceea a spus cu enervare „iarăși!" Cea sănătoasă s-a îndesat în colț. Cea bolnavă a privit-o îndelung. Cea sănătoasă s-a înroșit.

La Tolstoi, prin acest „iarăși" și prin felul în care „minunații ochi negri ai bolnavei urmăreau avizi mișcările cameristei" se simte mai degrabă o sinceră nelămurire: de ce ea, o femeie aparținînd clasei privilegiate, frumoasă, căreia îi stau la dispoziție toate bucuriile și frumusețile lumii, care este înconjurată de o societate strălucitoare, de ce ea e bolnavă iar această ființă primitivă e plină de putere și sănătate? Ei, cucoanei, îi este mult mai necesară sănătatea decît îi este cameristei ei. Cucoanei, faptul i se pare de o nedreptate monstruoasă și-și trimite direct reproșul acolo, sus. „Doamne, dumnezeule! Pentru ce oare?" „Minte!" — afirmă furios Tolstoi. Aici avem de-a face cu acea obișnuință de veacuri, consfințită de popi și de legi, de a gîndi: „eu, boierul, sînt om; tu, sluga și robul meu ești o vită. Pentru ce-ți trebuie ție sănătate iar mie oftică?" „Minte" — spune Tolstoi — minte în fața oamenilor și-a lui dumnezeu... și minte în fața morții".

Și așa mai departe. Mai există acolo o scurtă discuție între cucoana și cameristă, și o discuție între soțul bolnavei, doctor și bolnava însași, discuție desfășurată în gară — și aici



Celebrul „a fi sau a nu fi" al cinema-ului: Buster Keaton în „Mecanicul Generalei".

Cinematografia nu e capabilă să-i facă față lui Tolstoi. Nu e nici o nenorocire

●

Cinematograful are fraza lui, povestirile lui, literatura lui. Șușkin crede în forța lor.

Tolstoi, fin, nemilos, aproape jubilînd, o desființează pe doamnă, paralizîndu-ne spre sfîrșit compătimirea față de ea; ne-o despoaie cu totul, prefăcută, rea, lașă, cu un ciob rece de piatră în pieptul bolnav.

Mai urmează încă două morți — cea a bătrînului surugiu Fedor și cea a copacului.

Ar fi timpul să mă-ntrebați: cum ar trebui totuși procedat pentru ca această povestire maiestuoasă, înțeleaptă, să capete viață pe ecran? Iar, eu, folosindu-mă de asemenea de dreptul de a întreba — întreb: dar pentru ce? (În afară de asta, nu știu cum ar putea fi această povestire transpusă pe ecran fără a o lipsi de viață). Dar întrebarea esențială rămîne: pentru ce?. O să iasă ceva prost, dacă nu chiar trivial. Mai bun sau măcar egal n-o să iasă. Și de aici și alte rele: în timpurile noastre pline de grijă și pe care pur și simplu degeaba le numim mereu „furtunoase", cu dorința noastră de a lenevi cîteodată aiurea, vom prefera să căscăm gura la televizor, să vedem filmul, și nu vom mai citi povestirea. Nu, cinematografia nu este capabilă încă să facă față la așa ceva. Și nu este nici o nenorocire în asta.

Filmul este într-adevăr a opta minune a lumii, numai că nu trebuie s-alerge în urma literaturii. Cu cît mai curînd își va face o literatură **proprie,** cu atît nu va mai proiecta pe ecranul plat figurile tridimensionale create de magia **cuvîntului.** Acest vrăjitor, filmul, a-nvățat deja multe, scamatoriile lui devin din ce în ce mai tainice, mai inteligente, iar uneori încetează să mai fie scamatorii și devin minuni. E tînăr și puternic, întotdeauna în centrul atenției, mai are încă de arătat ce poate, o să oblige să fie respectat.

Aș păcătui dacă m-aș plînge de soarta mea de „filmagiu" dar — și aici trebuie să-mi depășesc o imensă jenă — povestirile după care am montat ambele mele filme sînt mai bune. Ni-

O propoziţiune „scrisă" de Milos Forman: *Dragostele unei blonde*

meni în afară de mine nu gîndeşte aşa.

De acum înainte n-am să mai fac filme după propriile-mi povestiri, am să-ncerc să scriu literatură numai pentru film (cînd e să fie pentru film). Poate că pînă la urmă o să iasă ceva din asta. Va trebui să fie o literatură deosebit de maleabilă, care să nu-şi adapteze individualitatea regizorului şi interpreţilor, ci să se adapteze ea lor. Numai că atunci se va cere ca regizorul, interpreţii, să fie creatori. Şi aşa şi trebuie să fie.

Ce facem de fapt cînd ecranizăm o creaţie literară? Ne chinuim să ne iasă cum i-a ieşit autorului, pentru ca la acesta e bine. Şi este bine pentru că el **aşa** gîndeşte şi simte. Chiar dacă vom găsi mijloacele prin care fie şi-n mică măsură, să reuşim să suplinim pierderile de care vorbeam mai-nainte, ar trebui să gîndim şi să simţim **la fel** cu autorul creaţiei literare, pentru ca şi la noi să fie bine. Aşa ceva nu se-ntîmplă. Deci, ne obligăm să „fim" autorul. Se poate întîmpla să iasă ceva asemănător. Va dispărea însă aproape totul, va dispărea căldura vie a creaţiei primordiale, şi asta pentru că ea nu este a noastră, nu ne aparţine. Admit posibilitatea existenţei unui asemenea scenariu care să-şi accepte autodistrugerea în numele creerării unui unic aliaj dintre individualităţile autorului, regizorului, actorului, operatorului, scenografului, compozitorului, operatorului de su-

Film sau proză,
dacă nu există o imensitate de idei
şi sentimente,
nu te apuca de lucru!

net, machiorului etc. Scriitorii nu permit distrugerea creației lor, este știut cum își apără fiecare cuvințel. Au dreptate. Pentru ce să scoți sau să schimbi ceea ce a fost cu atîta greutate găsit și și-a ocupat cu atîta exactitate locul? Scenaristului, în schimb, i se poate părea salutară dezmembrarea creației sale și poate tot aici, unde îi este desființată opera, să ajute atît la distrugerea cît și la recrearea ei. Scriitorul scrie la masa de lucru, taie, copiază, modifică... Filmul „se scrie" pe platoul de filmare — de ce oare acolo meșterii nu pot să „taie", nu pot să refacă nimic? Sînt obligați s-o facă. Nici un geniu n-a creat nimic dintr-o singură suflare.

Scenariul trebuie să se constituie în directivă pentru acțiune, iar scenaristul în coregizor. Poate că vorbesc despre așa numitul film de autor, dar după mine, într-acolo se și îndreaptă cinematograful. Asta nu înseamnă deloc că regizorul trebuie întotdeauna să-și scrie scenariul. Dar oamenii care s-au adunat laolaltă pentru a face un film trebuie să acționeze ca niște complici. Scenaristul devine scenarist (bun sau prost) nu atunci cînd la capătul creației sale scrie „Sfîrșit", ci atunci cînd va putea scrie „Sfîrșitul filmului". Pînă aici poate să scrie o lucrare egală ca volum cu un roman, poate fi lucrarea asta cît o povestire, chiar mai scurtă — nu asta este esențial, ci faptul că totul va trebui la un moment dat să slujească viitorului film ca apoi să dispară ca valoare artistică de sine stătătoare.

Cinematograful cere mișcare, fapte omenești, dialoguri. Pe de o parte, acest fapt ușurează sarcina scriitorului scenarist: judecățile, sugestiile, aprecierile autorului sînt deosebit de riscante. Pe de altă parte, însă, i se complică și mai mult sarcina: faptele oamenilor trebuie să fie aduse la viață de gîndirea autorului, și această gîndire trebuie să devină un bun al oamenilor. Ce gînduri și ce sentimente trebuie să-l chinuie pe scenarist pentru ca rămînînd „mut" (textul rostit în numele autorului este aproape întotdeauna un lucru prost, mai puțin comentariul indispensabil filmelor documentare), să oblige lumea să gîndească și să simtă cu gîndurile și cu sentimentele lui! Sugestia autorului pusă în gura personajelor filmului contemporan nu duce nici ea la nimic bun. Nu ține. Enervează. Presupune că-l tratează pe spectator de fraier, fapt pentru care acesta, pe bună dreptate, se supără.

Dar cine este acela care trebuie să facă în așa fel încît sărbătoarea să aibă totuși loc? La cine se duce autorul scenarist și-și expune ideile cele mai tainice? La regizor. Iată cine va impinge asupra spectatorului întreaga imensitate (dacă ea există, iar dacă nu, nu te mai apuca de lucru) de idei și sentimente, iată cine va „răstălmăci" spectatorului „delirul" scenaristului. Fără ei nu există scenarist, scriitor, autor, fără ei nu există creație de artă. Ei este creatorul. Iată în cine trebuie, la urma urmei, să credem cu toată sinceritatea."

Traducere:
Vera FĂGĂDARU

Virgula și punctul „ecranizate" în stilul lui James Dean.

Ultima „față" din film a Marlenei Dietrich: voalul ascunde nu prezentul, ci misterul persoanei.

Tace și se ascunde

Marlene Dietrich, astăzi octogenară, mitul atît de strălucitor al anilor '30, nu este de văzut pe nicăieri. Zadarnic veghează fotoreporterii în fața clădirii din Avenue Montaigne de la Paris, unde locuiește ea. Nici chiar Maximilian Schell, care i-a închinat nu demult un documentar, n-a putut s-o convingă să se lase filmată. Singura concesie pe care i-a făcut-o lui Schell și filmului său a fost să lase să-i imprime vocea, adică vreo cîteva cuvinte spuse drept mărturisire. Și totuși, în 1985, pe ecranele franceze și-a făcut, în sfîrșit, apariția, după vreo... 7 ani de așteptare, un film realizat în acel an 1977 de un actor la modă pe atunci, care a ținut morțiș să fie și regizor. A fost — așa afirmă comentatorii — primul și ultimul film ca regizor al lui David Hemmings (căci despre el este vorba). Titlul filmului este **Gigolo.** Și tot ce contează în această peliculă este distribuția de nume sonore: David Bowie, Sydney Rome, Kim Novak, Maria Schell, Curd Jurgens și — curiozitatea curiozităților! — Marlene Dietrich într-un scurt cadru, o trecere de fapt prin fața camerei de luat vederi. Este filmată mai de departe, apoi o scurtă privire mai deaproape cu un voal pe față (așa cum apare în fotografia pe care o publicăm). Un ziarist francez de la „Le Figaro" relatează chiar o anecdotă: „Întîlnirea dintre Marlene Dietrich și David Bowie, actor și cîntăreț rock, idol și simbol al anilor 70—80, n-a avut loc în realitate. N-au turnat nici o clipă împreună, nici măcar drumurile nu li s-au încrucișat. Scena lor comună nu este decît o banală abilitate de montaj". Așa că, nici David Bowie n-a putut pătrunde secretul misterioasei din Avenue Montaigne.

„Uitați-l pe Mozart!"

Încă un film despre viața și personalitatea lui Mozart, încă un film în anul în care **Amadeus** de Milos Forman a obținut opt „Oscar"-uri. Noua realizare a cinematografiei din Republica Federală Germania este semnată de Salvo Luther și pornește de la ideea că moartea lui Mozart a fost și rămîne misterioasă.

Filmul lui Luther începe în ziua de 5 decembrie 1791. În mica locuință este adunată lume multă la patul mortuar al lui Wolfgang Amadeus. Dar filmul capătă un fel de desfășurare în stil „thriller", căci pe fundalul funerar începe o adevărată anchetă asupra cauzei morții compozitorului și fiecare din cei de față se simte cumva implicat în anchetă.

Titlul filmului: **Uitați-l pe Mozart!** pare să anunțe mai degrabă eșecul acestei anchete.

Ascensiune

Katleen Turner este actrița despre care americanii spun că a cunoscut în 1985 cea mai spectaculoasă ascensiune. I se spune „Doamna fierbinte a Hollywoodului". „Fierbinte" vine, desigur, de la unul din cele cinci filme de pînă acum care avea un titlu „fierbinte" și el. Se chema **Trupul fierbinte,** și dacă filmul propriu-zis n-a fost o mare realizare artistică a impus-o pe Kathleen Turner atenției generale. A lucrat, printre alții, cu Ken Russell în **Crimă din pasiune** și, în 1985, la filmul **Prizzi's Honour (Onoarea familiei Prizzi)** în regia lui John Huston, avîndu-l ca partener pe Jack Nicholson. (Filmul a fost prezentat în toamnă și la festivalul de la Veneția).

Se spune că toți realizatorii de film americani își propun s-o distribuie în filmele lor, ceea ce este un mare compliment pentru o actriță. Pînă una-alta, Francis Coppola a distribuit-o în **Peggy Sue se mărită,** film realizat în California și în care Kathleen Turner este o oarecare casnică, mamă a doi copii, măritată cu iubitul ei încă de pe băncile școlii. Actrița povestește însă cu mare plăcere, chiar cu încîntare, o întîmplare care, spune ea, i-ar fi mers la inimă: „Zilele trecute, eram în metrou, pentru că dacă locuiești în Village (adică în Greenwich n.n.) cel mai bun mijloc ca să ajungi în centrul orașului e să iei metroul. În vagon se afla un bărbat care se uita la mine stăruitor și deodată îmi zice: „Arăți ca femeia din **Romancing the Stone**" (filmul în

care a jucat în regia lui Michael Douglas, fiul lui Kirk Douglas). „Oh! — am făcut eu — chiar semăn? Asta e cel mai minunat lucru pe care mi l-a spus vreodată cineva!", i-am răspuns și am coborît din metrou".

Mai bine mai tirziu!

În 1985 filmul care a cules cei mai mulți lauri pe toate meridianele lumii a fost, după cum se știe, **Amadeus** de Milos Forman. După opt Oscaruri (care, după opinia noastră, au neglijat să răsplătească tocmai pe interpretul lui Mozart, tînărul actor american Tom Hulce) după gale și spectacole speciale, de la Tokio pînă în Canada, ultimul mare premiu atribuit lui Amadeus a fost „David di Donatello", prestigioasa distincție cinematografică italiană. Juriul din capitala italiană a corectat scăparea „Academiei americane de film" și a acordat un „David" lui Tom Hulce, alături de Milos Forman, realizatorul filmului. Juriul premiului italian a ținut să mai acorde unui film din producția națională, **Carmen** de Francesco Rosi, un „David". S-au marcat aici creația regizorală, aceea a operatorului, a scenaristului adaptator ca și a inginerului de sunet.

„Western"

Este titlul unui studiu istoric despre acest gen de filme, studiu apărut în editura „Henschel Verlag" din R.D.G. și semnat de Michael Hanisch. Incursiunea pe care cercetătorul din Leipzig o face — spune un comentator — începe cu o peliculă din 1903. Sînt reținute contribuțiile unor regizori care astăzi sînt rar amintiți ca de pildă Porter și Ince, apoi ale binecunoscuților John Ford, Howard Hawks, Peckinpah, Fuller, etc. Cercetarea reține, de asemenea, pe cei mai prestigioși interpreți de cow-boys, începînd cu William S. Har, pînă la Wayne, Fonda, Steve Mc Queen, Bronson și Glenn Ford.

Cu accent meridional

În goana după scenarii mai suculente, cinematografia franceză redescoperă pe dramaturgul Marcel Pagnol. Opțiunea — a cîta din istoria cinematografului francez — a făcut-o (nu fără dificultăți din partea văduvei lui Pagnol, care de la moartea soțului ei a refuzat metodic să accepte adaptări după opera dramaturgului) regizorul Claude Berry. Acesta a convins-o, pare-se, pe văduva marelui dramaturg arătîndu-i lista interpreților pe care și-a propus să-i invite în filmul intitulat **Jean de Florette**. În fruntea listei se află Yves Montand și Gérard Depardieu. Filmul a fost turnat în vara 1985, pe o temperatură de + 35° la umbră, într-un cătun din sudul Franței pe numele lui Riboux (este, se spune, cea mai mică așezare din Franța: are 6 locuitori). Montand este „Papet", bunicul comunei, iar Depardieu este însuși Jean de Florette, un orășan care vrea să se instaleze în această minusculă așezare meridională fără să aibă el însuși faimosul „accent din midi". Despre poveste și film se spun puține lucruri corespondenților de presă, dar Montand a găsit un subiect pe marginea căruia să se întîlnească cu ei. „La urma urmei, — i-a declarat el trimisului special al săptămînalului „Paris Match" — cred că nu-mi vine rău cu mustață. Poate că am să las să-mi crească una adevărată".

Variété

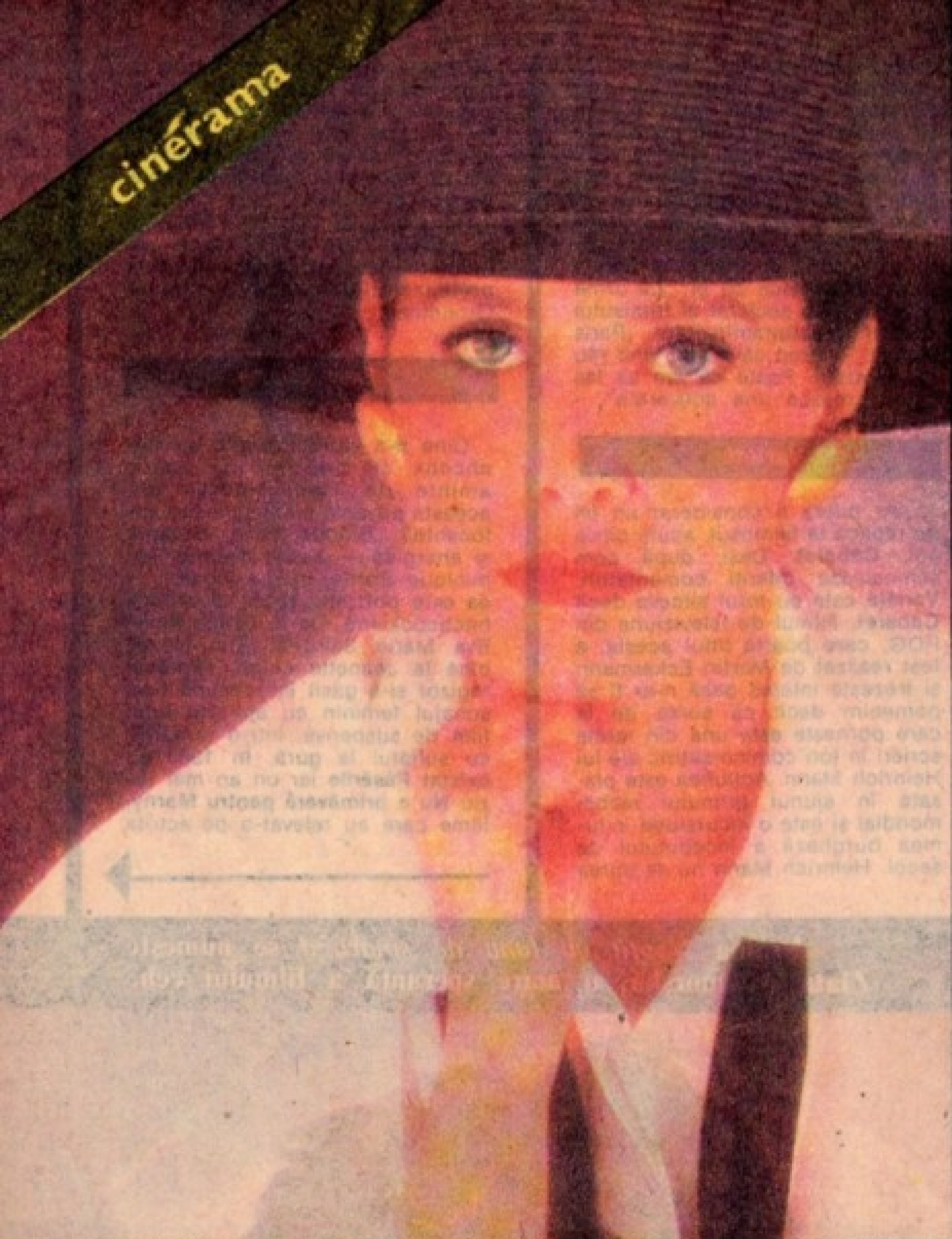
...Ar putea fi considerat un fel de replică la faimosul, acum cîțiva ani, **Cabaret**. Deși, după cum semnalează diferiți comentatori, **Variété** este cu totul altceva decît **Cabaret**. Filmul de televiziune din RDG, care poartă titlul acesta, a fost realizat de Martin Eckermann și trezește interes dacă n-ar fi să pomenim decît că sursa de la care pornește este una din rarele scrieri în ton comico-satiric ale lui Heinrich Mann. Acțiunea este plasată în ajunul primului război mondial și este o incursiune în lumea burgheză a începutului de secol. Heinrich Mann nu se oprea la spectacol, la luminile rampei ci pătrundea în culisele mai puțin luminate ale acestei lumi a operetei, o lume mult vizitată de unii spectatori ai vremii, care se întîmpla să joace și ei roluri importante pe scena socială.

Rolul vedetei acestui „Variété — o vedetă care avea parcă un nume predestinat, Leda — îl interpretează tînăra actriță, Jenny Grollmann.

Succesiune

Cine n-a văzut **Păsările** lui Hitchcock și cine nu își aduce aminte de Tippi Hedren din această poveste cu suspensuri sufocante? „Blondă, rece, distantă și energică — așa o descrie Dominique Borde, în „Le Figaro" — ea este portretul robot al eroinei hitchcockiene. De la Grace Kelly, Eva Marie Saint și Kim Novak pînă la Jeanette Leigh, faimosul regizor și-a găsit întodeauna personajul feminin cu ajutorul unui film de suspense, într-o urmărire cu sufletul la gură. În 1963 au existat **Păsările** iar un an mai tîrziu **Nu e primăvară pentru Marny**, filme care au relevat-o pe actrița

Eroina *Nopții cu luna de smarald* se numește Zlata Adamorska, o mare speranță a filmului ceh.



Repertoriul Sylviei Kristel se extinde: după patru *Emmanuelle* acum o *Mata-Hari!*

Tippi Hedren, pînă atunci o tînără manechin de modă care nu călcase vreodată pe platoul de cinema. Subțire, elegantă, cu o expresie nervoasă și încordată, noul star hitchcockian nu a stîrnit de la bun început o prea mare emoție, dar, a provocat curiozitate. Sub ochiul atent al Pygmalion-ului de la Hollywood, Tippi Hedren a căpătat alura unei adevărate actrițe. „Hitchcock mi-a făcut educația cinematografică — declara ea la vremea respectivă într-un interviu de mare răsunet — pe care n-aș fi putut s-o fac în 15 ani." O reflecțiune modestă și lucidă pentru această tînără distinsă care n-ar fi existat fără talentul maestrului.

Și totuși, după o vreme, Tippi Hedren, aleasă la voia întîmplării de Hitchcock și foarte docilă la început, avea să se revolte împotriva maestrului, ajungînd pînă la o scenă considerată memorabilă prin „tupeul" pe care îl căpătase tînăra și distinsa actriță. Hitchcock, vorbind oarecum pe ocolite, s-a arătat indignat „că actrița a făcut ceea ce nimeni n-are dreptul să facă: a făcut aluzie la greutatea mea!" Era, cum s-ar spune, o crimă prin jignire, care a dus la întreruperea definitivă a relațiilor dintre cei doi. Odată cu aceasta, Tippi Hedren s-a retras din activitatea curentă și s-a măritat cu un producător, Noel Marshall, (vom spune despre el că a beneficiat de marele succes de casă al unui film de gust îndoielnic cum era **Exorcistul**) și, pînă în 1984, lumea filmului n-a știut de ea decît că este un fel de fermieră în California. Acum doi ani a apărut într-un film intitulat **Roar**, un documentar romanțios turnat de soțul ei chiar în ferma în care găzduiesc vreo sută de animale sălbatice lăsate în libertate.

„Dar, scrie ziarista franceză Dominique Borde, cum dinastia nu putea să se stingă, iată că a apărut Melanie Griffith, fiica lui Tippi Hedren dintr-o primă căsătorie. Melanie s-a născut în 1957 și de la 20 de ani a și luat calea studiourilor. A apărut în cîteva seriale televizate și în 1975 a debutat în cinema, în regia lui Arthur Penn. Astăzi ea este vedeta feminină din **Body Double,** ultimul film de suspense al lui Brian De Palma, considerat de mulți drept cel mai demn succesor al lui Hitchcock. Se spune că ar fi vorba de coincidențe și de eredități care n-ar înșela pe nimeni.

Altă succesiune

Bernadette Lafont este o actriță de nădejde a filmului francez. Fără prea multă reclamă, fără

„A fi sau a nu fi Roger Moore?" aceasta este întrebarea „Nu știu dacă Roger s-ar încumeta să joace Hamlet — spune un bun prieten al actorului — dar asta nu înseamnă că n-ar putea!"

festival '85

Un festival mai matur decît filmele sale: Oberhausen '85

218 filme documentare, de ficțiune, de animație, experimentale și studențești dintre care 104 în concurs, 637 de participanți dintre care 380 din țara gazdă iar restul din 42 de țări de pe șase continente, 6 zile de proiecții cu filme în competiție, în programe informative sau retrospective 32 de premii și diplome de onoare, adică... festival. Festivalul filmului de scurt metraj de la Oberhausen RFG aflat la cea de a 31-a ediție.

Cam acesta ar fi rezumatul statistic al festivalului. Dincolo de el — puțin semnificativ, ca mai toate statisticile — concluziile, observațiile, constatările, părerile participanților.

O primă — personală — concluzie ar fi aceea că festivalul n-a prea semănat, anul acesta, cu el însuși; mai exact: ca faima lui. Oberhausen-ul era considerat, era recunoscut ca fiind un festival al filmelor de atitudine. Atitudine adică poziție față de o realitate, atitudine adică idee izvorîtă din analiza unui fenomen, atitudine adică gînd rezultat din investigarea unei probleme. Atitudine adică mesaj, **comunicare.** A comunica, a face nobilul efort de a te face înțeles și în același timp de a te apropia cu înțelegere de poziția vecinului, a constituit timp de 31 de ediții ale festivalului de la Oberhausen, datorie, crez, motto. Un ideal confirmat de deviza festivalului **Drumul spre vecin,** consfințit de genul de filme pe care festivalul le-a promovat. Tocmai această ambiție și totodată reușită de a fi **punte de comunicare,** a adus Obernausen-ului renumele de capitală a scurt metrajului, un renume cîștigat pe merit după cum a dovedit-o anul trecut și valoarea excepțională a retrospectivei: „filme premiate în cele 30 de ediții ale festivalului de la Oberhausen".

Dacă n-au fost multe filme bune, au fost în schimb semne bune: alt mod de a concepe scurt-metrajul

Realitatea, dar cum?

Anul acesta festivalul mi s-a părut mai degrabă o sumă de expozeuri despre problemele cu care omenirea se confruntă astăzi decît o sinteză a atitudinilor față de aceste probleme, mai degrabă o enumerare de probleme-complexă altfel și impresionantă în sine — decît o condensare de reflectări și reflecții despre ele. Filmele „asistau", asistau pasiv, consemnau, relatau despre. Despre-ul a fost deseori generos, incitant, ofertant, inedit, impresionant, dar în sine, prin el însuși. Ceea ce aflam nu era rezultatul unei încercări de pătrundere în esențele unui fenomen, în cauzele, determinările unei realități. Era realitate brută. Doar superficial înțeleasă, insuficient selectată, prea puțin călăuzită de autor spre a putea comunica **sens,** rămînînd în stadiul de ilustrare, cînd nu de „ilustrată". În mai multe cazuri acest ilustrativism s-a numit la Oberhausen, obiectivitate sau „a lăsa realitatea să vorbească prin ea însăși". Realitatea vorbește — cred eu — doar cînd este determinată să vorbească. Ea are sens, îl are în mod real, dar în stare latentă. Ca un negativ fotografic, care, pentru a deveni fotografie, se cere developat. În absența „developării", act artistic ce ține de talent și capacitate profesională — prezentări cuminți și simple afirmări impersonale ale unor realități se decretau sonor documente („necontrafăcute"!) despre lumea de azi, confundînd simpla asemănare firească, dintre o realitate și aceeași realitate filmată, cu **calitatea** de a fi document. Faptul că filmul înregistrează cu fidelitate o realitate existentă nu înseamnă deloc că rezultatul va fi automat un document, ci doar că el are șansa de a deveni document

Încă un Mozart în anul lui *Amadeus* de Forman! Interpretul vest-german este Armin Mueller, iar filmul se cheamă „Uitați-l pe Mozart".

prin descoperirea **sensului** acelei realități și în funcție de **forța** acelei semnificații. A fi document, deci, nu este un dat ci este o calitate ce, ca orice calitate, nu se arogă ci se cîștigă prin forțele proprii, valorice, ale filmului.

Probabil că tocmai această tendință de a prezenta simplist a creat senzația că **filmele acestei ediții au semănat între ele.** Uneori pînă la imposibilitatea de a le diferenția unele de altele, de a le recunoaște; și aceasta în ciuda subiectelor și temelor foarte diferite. Pur și simplu filmele vorbeau la fel despre lucruri deosebite. Iar acest „la fel" era un fel cam prăfuit, cam bătrînicios, cam obosit și, în orice caz depășit de anul la care vorbeau și se refereau. Filme contemporane doar prin anul de producție, dar nu și prin mijloace; filme actuale doar în sensul că prezentau ceva ce se petrece în actualitate și nu în acela că aveau o problematică actuală. Dacă acesta este nivelul lui „ce spune" și „cum spune" documentarul anului '85, atunci necesitatea unei schimbări devine — pentru mine — acută și evidentă, nevoia de nou stringentă.

Alt fel de a vedea

Noul — după mine — s-a numit **Totem.** Filmul danez „Totem" semnat de Claus Bohm povestește despre tinerii așa numitei generații „no future". Sînt două lucruri excepționale în acest film. Primul ar fi privirea; felul privirii. Conținutul strict formal al imaginii s-ar părea că acuză acești tineri prin el însuși: inconsistență, superficialitate, manifestări șocante. Autorul însă nu se grăbește să acuze și nici să adere sau să apere, și nici nu afișează obiectivitatea lui „eu prezint, trageți voi concluziile". Autorul așteaptă, așteaptă și încearcă să înțeleagă. Ce sînt de fapt aceste forme de manifestare inconsistente și poate reprobabile și mai ales ale cui forme de manifestare sînt? Ale unui protest — sugerează, inteligent, filmul. Un protest ce încă nu și-a găsit cele mai potrivite moduri de a se exprima, dar care există; un protest împotriva a ceva perimat ce nu mai poate fi așa cum este și o anunțare a unui altceva ce va să vină. Acești tineri — sugerează filmul — simt că ceva trebuie și începe deja să se schimbe. Deocamdată simt doar, poate inconștient, așa cum animalul simte cutremurul fără să știe că va fi cutremur, **dar simt și afirmă.** O secvență mi se pare emblematică în acest sens. Un hangar gol, întunecos, mobilat doar cu nenumărată aparatură electrică și electronică și un personaj singur care „face muzică". Muzica lui este un strigăt; un strigăt continuu, nesfîrșit, cutremurător, un strigăt amplificat în mii de wați, pe mii de tonuri. Un om care minute în șir, urlă în genunchi, cocîrjat asupra microfonului, din toți rărunchii, din toți porii, din toată ființa animalică. Strigă pentru că atît poate comunica. Avertismentul. **Un urlet al neputinței de a se exprima.** Un protest față de lumea veche? Poate. Față de necunoscutul celei noi? Poate. **Față de ei înșiși** — acești tineri, semne probabile ale lumii noi? **Sigur.** Filmul se numește „Totem" și faptul nu este de loc întîmplător, căci titlul averti-

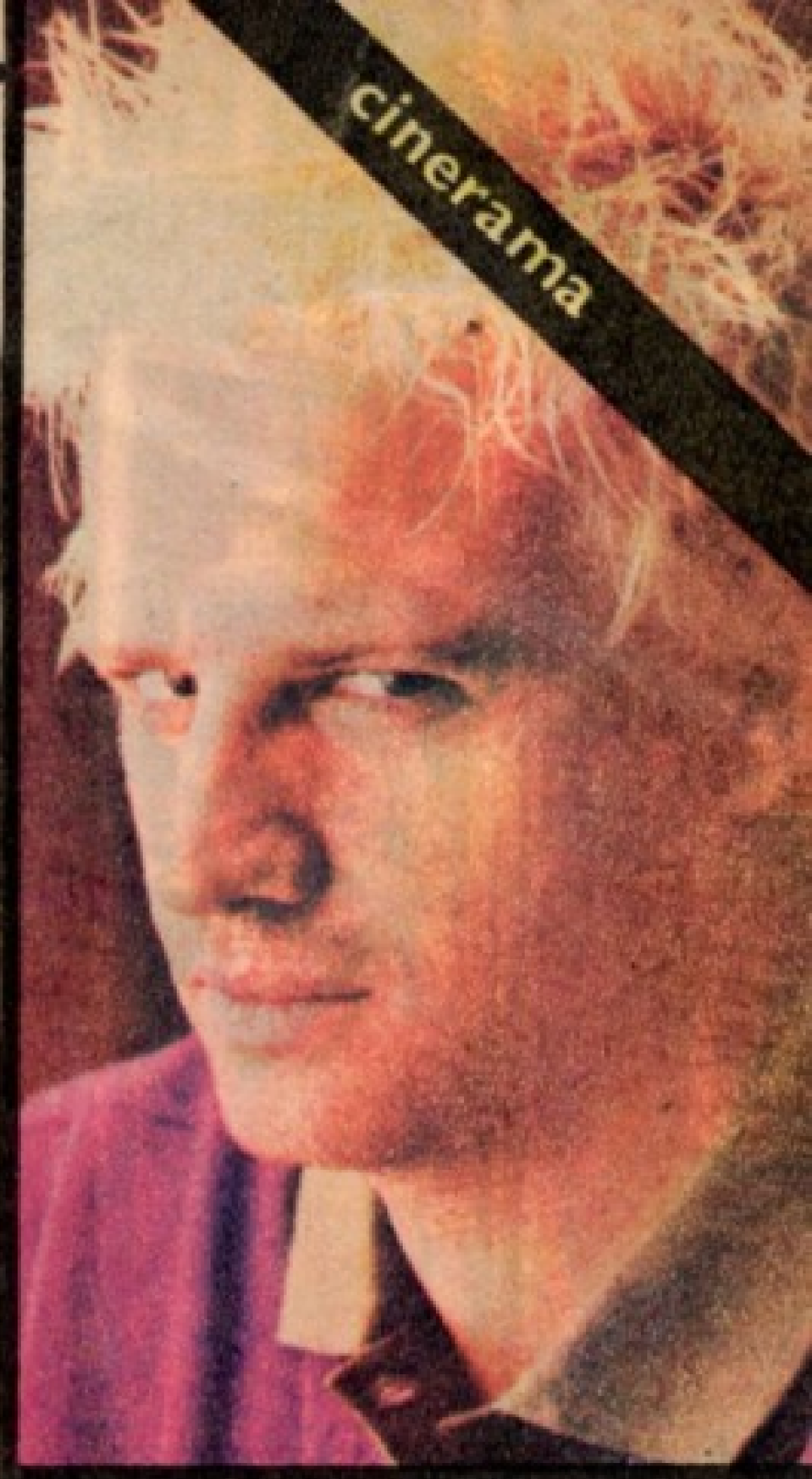
zează că acești tineri, ce poate agresează comunul bun simț, sînt **semne,** tot astfel cum totemul este un semn. Tot astfel cum totemul se referă la o întreagă lume, la o epocă, la o civilizație apusă.

Ceea ce mi s-a părut remarcabil în acest film este, deci, așa cum începusem să spun, atitudinea autorului. Dacă, făcînd efortul de a trece peste manifestările exterioare deconcertante ale acestor tineri (dar rezultat firesc al bulversărilor inerente oricărei schimbări) reușești să nu-i acuzi, este dificil să nu cazi în extrema de a-i apăra. Este dificil ca depășind tentația disprețului arogant, s-o depășești și pe aceea de a-i adopta. Cel mai greu este însă ca, necăzînd în nici una dintre aceste alternative, să te apleci spre ei cu nesfîrșită **dorință de a înțelege;** cu neobosită dorință de a face înțeles și altora, ceea ce tu ai înțeles. Subtilă și nuanțată împletire de luciditate și sensibilitate!

Pe de altă parte, ceea ce m-a încîntat în acest film este aspectul stilistic. „Totem" este filmat de parcă **autorul povestește de undeva din epoca pe care o anunță.** Modern **(probabil, post modern!),** nimic doar de dragul formei, nimic pentru impresionantul vizual în sine, nici un fel de căutări dintre acelea pe care, pompos, le numim „experimentale" și care sub impresia de inovații sînt doar exhibiționisme tehnice, vechi de fapt de cînd lumea. Fără gratuități formale, un real spectaculos imagistic impresionant. În filmul lui Claus Bohm este vorba despre un **alt fel de a vedea.** Claus Bohm, folosind mijloace clasice sau cunoscute, **vede nou:** o imagine ce, ca factură, amintește de explozivul show-urilor muzicale de ultimă oră și, în același timp, o imensă, disperanta singurătate inoculată; un color difuzat prin lumini a căror proveniență aproape că nu o cunoști, dar care, cînd aureolează ascunzînd, cînd umbrește luminînd; spații populate pînă la refuz în care incomunicarea devine aproape concretă, și, concomitent, străzi pustii umplute la propriu și la figurat printr-un singur personaj; un mod de a privi al aparatului **mereu din spatele personajului,** mereu de undeva din urma a ceea ce se întîmplă **semnalînd că noi, cei de azi, ne aflăm în urma acestor „semne" ce anunță noul.**

Ca și filmul „Totem", Oberhausen '85, în ansamblul lui, mi s-a părut că a anunțat necesitatea unei schimbări în felul nostru de a înțelege documentarul și menirea sa, în felul nostru de a povesti filmic. Dacă, din rîndurile mele, reiese cumva o undă de insatisfacție, ea se referă la noi, cei ce facem filme în anul '85 și la felul în care le facem. Nicidecum la festival. Căci faptul că ediția din acest an a afirmat limpede necesitatea unei înnoiri a limbajului filmic, mi se pare un cîștig de mare valoare și **un semn de seriozitate pentru festival. Un semn că festivalul este matur, conștient și responsabil, mai matur decît filmele sale.** Orice moment de criză, conștientizat, conține, în chiar miezul său, germenii noului și ai schimbării. De aceea, pentru mine, Oberhausen '85 a însemnat în primul rînd **speranță.**

Sabina POP



Așa arăta Tarzan — Christoph Lambert — într-o versiune nu citadinizată, ci mai curînd „punk".

(Urmare din pag. 179)

minale și reviste pe care cu greu îi primește totuși în „bunker"-ul său cinematografic. A primit-o pe Marcelle Padovani, de la „Nouvel Observateur" (săptămînalul care apare acum cu o „față nouă", cum încearcă să justifice directorul revistei Jean Daniel, schimbarea paginației și chiar structura publicației).

Redăm pentru savoarea relatării un fragment din reportajul de la Roma al gazetarei:

„Cinecittà, studioul 5, platoul preferat al lui Federico Fellini. O mică mulțime neliniștită îl așteptă în fiecare dimineață pe maestru în fața intrării. Un pitic înalt de 50 de centimetri cu o voce stridentă îl întîmpină: „Maestro, maestro!" — „Cum îți mai merge, Aldo?" îl întreabă regizorul rupt în două de la șale ca să nu piardă un cuvînt din gura piticului. „Nu-mi prea merge, — îi răspunde acesta, mîngîindu-și mustața subțire. Am răpit o fecioară... și acum trebuie s-o întrețin. N-aveți vreun rolișor și pentru mine?"

Incitantă, paradoxală, magică

În viața de toate zilele, Catherine Deneuve este o pariziană modestă, amintind de domnișoarele acelea din Rochefort...

Tineri regizori

La ediția 1985 a Festivalului internațional de la Veneția, realizatorii tineri din Australia, Canada, dar și din Olanda și Belgia au fost la mare cinste. Cîteva filme din cele programate în diversele secțiuni ale Veneziei Giovanni au fost realizate de australieni și canadieni și în jurul lor s-a stîrnit vîlvă.

Fantezie debordantă, idei, un ton narativ captivant, în totul un cinematograf surprinzător. Pe deasupra — și argumentul nu este minor — tinerii realizatori australieni și canadieni fac filme cu buget mic. Evident că îndată ce se afirmă, un tînăr realizator este „invitat să treacă pe la Hollywood". Dificultatea — căci există o dificultate și aici — vine tocmai din deprinderea tinerilor de a face filme cu bani puțini în timp ce Hollywood-ul este o industrie care dacă nu rulează bani mulți nu face bani mulți. Pînă la urmă fiecare din părți trebuie să lase cîte ceva: Hollywoodul să accepte bugete mai mici iar tinerii să învețe să cheltuiască mai mult pentru povestirile lor cinematografice, pentru că altfel uzina nu poate funcționa cu tot angrenajul ei. Rezultatul? Deocamdată este prematur să ne hazardăm, dar ne putem gîndi că, încet încet, tinerii vor începe să semene cu maturii. Deocamdată însă există o efervescență certă creată de ei. Australienii s-au afirmat încă de cîțiva ani și nu sînt o surpriză. Fenomenul întinderii este însă mai nou — în ce privește filmul de ficțiune — în Canada, specialistă pînă acum mai mult în scurt metraje, documentare și animație. În ultimul an de pildă, s-a impus numele unui tînăr regizor, Philip Borsos, despre care se spune că ar fi cel mai viguros talent canadian la ora actuală. Debutantul Sandy Wilson a și primit „Marele premiu" la festivalul de la Toronto din toamna 1985 cu filmul său intitulat **Vărul meu american.** Imediat după aceea i s-a și oferit un alt film. Kevin Sullivan, pe de altă parte, a terminat filmările la un film cu buget mic intitulat **Anna de pe colinele verzi.** Un producător, Laurence Keane, și-a schimbat profilul devenind regizor și a realizat filmul despre care se vorbește foarte mult, o dramă istorică intitulată **Samuel Lount.** Pe celălalt țărm al Canadei, la Vancouver, un alt tînăr realizator, Jack Darcus, a lansat filmul satiră intitulată **Overnight,** film care se bucura, la sfîrșitul anului, de un imens succes de casă. La Quebec, Lea Poole și Micheline Lanctot și-au dobîndit — spune presa — recunoașterea internațională cu cele două filme ale lor intitulate **Femeia de la hotel** și **Sonatină.**

Un alt fapt care merită să fie semnalat este că în întreaga Canadă, vreo 30 de mari companii — afirmă săptămînalul „International Screen" — sînt acum interesate să fie prezente și în producția de filme cu un accent spe-

atmosfera tipică a filmelor felliniene te sufocă de cum pătrunzi pe platou. Fellini realizează la Cinecittà al 22-lea film al său: **Ginger și Fred,** cu Gulietta Masina soția lui de patru decenii și Marcello Mastroianni. La 65 de ani realizatorul din Rimini pornește iarăși cu camera de filmat în mînă. În obiectiv: televiziunea. Fost jurnalist și caricaturist, autorul unor capodopere ca **La strada, 8 1/2, Casanova, La dolce vita, Amarcord,** Fellini a privit întodeauna cu ochi ironic și rafinat o Italie a spectacolului, a copilăriei, a nostalgiei, abordînd teme acut politice (**E la nave va** și **Repetiție de orchestră**).

Considerat cîteodată în propria lui țară drept șarlatan, dar cel mai adesea un geniu, el a reușit în orice caz să se impună ca fiind cel mai mare artizan al filmului. Un om capabil să traducă în reprezentație viziuni neliniștitoare sau fascinante, emoții magice, amintiri voluptuoase..."

cial pus pe coproducții cu Anglia, RFG, Italia și Spania.

Festivalurile sfîrșitului de an

La Toronto, în Canada, a avut loc numitul „Festival al festivalurilor" — de o mare amploare. El a fost chiar un eveniment al sfîrșitului de an. S-au aflat în proiecție, în cele trei săli de care a dispus manifestarea, circa 250 de pelicule considerate dintre cele mai de prestigiu ale anului. Au fost de față mulți actori și regizori de renume. Cu aceeași ocazie organizatorii au prezentat și filmele cele mai bine cotate ale anului din producția canadiană.

•

La New York s-a ținut în noiembrie în sala de la „Sheraton Center" a XVIII-a ediție a festivalului internațional de film de televiziune. Au participat pelicule din 45 de țări.

O „Săptămînă internațională a filmului mut" a avut loc la Roma. Principala secțiune a acestei manifestări a programat o retrospectivă de circa 300 de filme rare dintre anii 1895 și 1929.

•

La Rio de Janeiro s-a ținut — din inițiativa unei producătoare de filme — Dudu Continentino — Festivalul internațional al filmelor despre Brazilia, pe numele lui „Brasilia cu z" (despre care revista noastră a mai amintit). S-au aflat în program 40 de filme produse în special de societățile de televiziune din lume, filme inspirate de problematici și teme braziliene; de exemplu: lumea Amazoniei, aspecte din viața populației Ianodios etc.

•

În decembrie — s-a ținut la Nisa „Festivalul filmului italian" dedicat anul acesta mișcării neorealiste. Cele mai renumite pelicule care s-au înscris în neorealismul italian au fost prezentate cu această ocazie. Organizatorii au rezervat însă și o secțiune dedicată celor mai bune filme italiene din 1985.

•

La Rimini (orașul de baștină al lui Fellini) s-a ținut cea de-a doua ediție a întîlnirii internaționale cinematografice intitulată „Europacinema". Manifestare rezervată, cum indică și titulatura ei, filmelor de pe continentul nostru. S-au aflat în programare filme din Franța, Belgia, Olanda, Portugalia, Austria, Elveția, Suedia, Norvegia și Finlanda.

„Europacinema" a organizat anul acesta și o secțiune intitulată „A scrie pentru cinema". A fost ales și un scenarist de renume cum este Jean-Claude Carrière, foarte prețuitul colaborator al lui Bunuel, a cărui scenaristică a fost pusă în dezbatere.

→

Kathleen Turner — o nouă incandescență pe firmamentul hollywoodian.

corespondență din Moscova

Un nou film despre Petru cel Mare

Sofia, fiica țarului, are zîmbetul Vanessei Redgrave (aici împreună cu regizorul Marvin Chomsky).

Pe Maximilian Schell (în dreapta) îl preocupă „grandoarea faptelor personajului", iar pe operatorul Vittorio Storaro (de două ori laureat al Oscar-ului), îl interesează „cum va aduce istoria pe ecran".

Timp de nouă luni, compania de televiziune americană NBC, în colaborare cu centrala unională „Sovinfilm", a turnat în URSS filmul serial în patru episoade **Petru cel Mare.** Filmul despre celebrul țar și comandant rus este o ecranizare a cunoscutului roman al lui Robert Massey, distins cu Premiul Pullitzer pe anul 1981.

„La realizarea serialului — spune ziaristul sovietic Andrei Bezvucenko — au luat parte cineaști din unsprezece țări. Și toți (după cîte mi-am dat seama asistînd nu o dată la filmări) sînt mulțumiți de colaborarea cu colegii sovietici. Vanessa Redgrave, interpreta rolului Sofiei, fiica țarului, ne-a declarat că „lucrul la **Petru cel Mare** este o dovadă că americanii și rușii pot face filme împreună." „Partenerii sovietici au construit decoruri superbe, ne-au pus la dispoziție specialiști de prima mînă, și a fost o plăcere să lucrăm cu ei", ne-a spus, la rîndu-i Joel Katz, reprezentantul N.B.C.-ului.

În procesul turnării, scenariul a suferit unele modificări, în primul rînd datorită faptului că regizorul Marvin Chomsky a căutat să țină seama de părerile membrilor sovietici ai echipei și ale consultanților. Chomsky nu regretă modificările operate, fiind convins că filmul nu va avea decît de cîștigat de pe urma lor.

Filmările au avut loc în cea mai mare parte la Suzdal, vechi orășel rusesc, situat la 200 km nord-est de Moscova. Aici, după spusele directorului filmului, Constantin Toeren, echipa a găsit ansambluri arhitectonice extraordinare. Și totuși, bisericile și mănăstirile Suzdalului s-au dovedit insuficiente pentru reconstituirea în toată amploarea a epocii de la cumpăna secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, cînd a trăit și a domnit Petru I. Scenografii sovietici au construit un orășel de lemn, reprezentînd vechea Moscovă. Marvin a calificat drept „superbe" aceste decoruri, adăugînd că, după **Cleopatra,** nu a mai întîlnit ceva asemănător în practica cinematografică. De altminteri, numeroși turiști care au vizitat Suzdalul în perioada respectivă, au confundat nu o dată decorurile cu mănăstirile și bisericile adevărate...

Cele mai mari greutăți le-au avut de întîmpinat scenografii sovietici la construcția copiilor de proporții uriașe după Palatul cu Fațete și Catedrala „Adormirea Maicii Domnului" din complexul Kremlinului din Moscova. Ele au fost ridicate direct pe sol și încărcate cu balastul necesar pentru stabilitatea lor.

Operatorul filmului este Vittorio Storaro, care are la activ **Apocalipsul, acum, Conformistul, Roşii** şi altele. Storaro, de două ori deţinător al premiului Oscar, ne-a mărturisit că a stabilit relaţii de deplină înţelegere cu confraţii sovietici, pictorii scenografi Alexandr Popov (decoruri) şi Ella Maklakova (costume). „Maklakova, a spus Storaro, ne-a uimit nu numai prin extraordinara muncă pe care a depus-o (a făcut sute de schiţe) ci şi prin exactitatea fiecărui detaliu". Iar Lilli Palmer, care interpretează rolul mamei lui Petru, ne-a declarat că „în costumele create de Maklakova nu poţi să nu te simţi împărătească".

„Filmul nostru reconstituie o perioadă istorică foarte puţin cunoscută în Occident, însă de mare importanţă nu numai pentru ruşi", a spus Vanessa Redgrave. Vittorio Storaro este de aceeaşi părere: „Petru aparţine întregii omeniri. El a obligat Occidentul să privească Rusia cu respect". Şi totuşi, după opinia mea, filmul este nu atît despre Petru, bărbatul de stat, cît despre Petru omul: se pune un mare accent pe viaţa particulară a ţarului. Iată ce ne-a declarat Maximilian Schell, principalul interpret al rolului Petru I (rol jucat de patru actori, în funcţie de perioada de viaţă reflectată în film): „Eroul meu are un caracter extrem de complex. Uneori este foarte simplu, alteori, de o cruzime cumplită. Însă numai ţinînd seama de grandoarea faptelor sale poţi decide, pentru tine, dacă a fost bun sau rău".

E drept, unii socotesc că filmul nu reuşeşte să redea pe deplin „grandoarea faptelor sale". Ella Maklakova, de exemplu, este de părere că nu se înţelege clar de ce lui Petru i s-a spus „cel Mare". Cu alte cuvinte, accentul pus pe viaţa particulară a ţarului împiedică, în bună măsură, reconstituirea pe ecran a adevărului istoric în toată amploarea lui.

„Cînd aduci istoria pe ecran, trebuie uneori să te îndepărtezi de ea" — îşi explică poziţia Vittorio Storaro. Nu putem da tot timpul explicaţii, ca în manuale. Misiunea noastră este să creăm figura unui om pe fondul evenimentelor istorice".

Sovinfilm s-a ocupat de organizarea filmărilor nu numai la Suzdal şi la Moscova (unde s-au folosit platourile studioului „Maxim Gorki") ci şi la Leningrad şi Buhara, iar mai înainte la Viena, unde s-au filmat călătoriile în străinătate ale lui Petru. În respectivele episoade, Laurence Olivier interpretează pe regele Wilhelm al III-lea, Trevor Howard pe Isaac Newton, John Mills pe amiralul britanic David Mitchell.

Alături de aceşti celebri actori străini, joacă în film şi cunoscuţi actori sovietici: Boris Plotnikov (Alexei, fiul ţarului), Natalia Andreicenko (Evdochia Lopuhina, prima soţie a lui Petru).

În 1986, **Petru cel Mare** va rula în perioada cea mai „scumpă" a zilei — seara, pe canalul NBC.

■

portret

Diane Keaton — o nostalgică a comediei gen Woody Allen.

Urmaşa Gretei Garbo

Diane Keaton este probabil, la ora de faţă, cea mai aparte figură actoricească din lumea filmului american. Nu numai ca înfăţişare dar şi ca fel de a fi, Diane Keaton pare să facă notă discordantă cu obişnuita comportare vedetistică supusă atîtor canoane prevăzute de contractele cu marile case producătoare. Diane Keaton nu cultivă „starea de mit", cultul vedetei sau ritualul cotidian al celebrităţii. Ea este, cum s-a spus adesea, „Annie Hall", adică aidoma portretului pe care i l-a făcut Woody Allen în filmul omonim, astăzi celebru. Diane Keaton este o persoană foarte independentă, rezervată, o persoană căreia îi displace enorm să se comporte ca o celebritate, care stă la coadă la biletele de cinema şi refuză să treacă în faţă cînd directorul sălii o recunoaşte în mulţime, căreia nu-i place să iasă în acele locuri unde multora le face plăcere să apară ca să fie văzuţi, remarcaţi în focarul atenţiei generale. Diane Keaton locuieşte singură, într-un apartament care arată ca o nacelă de balon, din care poţi privi de jur împrejur, de la etajul 20, peste Central Park şi peste tot New York-ul. Un gazetar de la săptămînalul britanic „Observer" a vizitat-o în acest apartament şi apoi a însoţit-o în California, la Los Angeles, unde actriţei îi place să se întoarcă mereu pentru că aici are toată familia, părinţii, surorile precum şi toată copilăria, adolescenţa. Diane Keaton este astăzi în vîrstă de 39 de ani. A jucat sub bagheta lui Woody Allen şi a lui Warren Beatty în **Reds** („filmul pe care-l preţuiesc cel mai mult" — a ţinut să declare actriţa). Recent a avut loc premiera mondială a ultimului ei film intitulat **Mrs Soffel**, realizat de regizoarea australiană Gillian Armstrong (autoarea acelui emoţionant film văzut şi la noi, **Cariera mea strălucită**).

În ultima vreme, i s-au încredinţat actriţei mai multe roluri de puternic dramatism, care i-au acreditat imaginea de „urmaşă a Gretei Garbo", dar Diane Keaton a rămas cu nostalgia unei comedii „gen Woody Allen"...

Alain Delon '50

Fiindcă elogiul cel mai sobru și mai curat care se poate aduce unui actor este să știi, intîi de toate, ce a făcut — iată filmografia celui care s-a născut la 8 noiembrie 1935, în orașul Sceaux, urmînd a fi cunoscut de o lume întreagă sub numele de Alain Delon.

1957: **Cînd femeia se amestecă** (regia: Yves Allégret).
1958: **Fii frumoasă și tacă!** (regia: Marc Allégret), **Christine** (regia: Pierre-Gaspard-Huit), **Femei slabe** (regia: Michel Boisrond)
1959: **Drumul stelelor** (regia: Michel Boisrond), **În plin soare** (regia: René Clement)
1960: **Rocco și frații săi** (regia: Luchino Visconti)
1961: **Ce poftă de viață!** (regia: René Clement), **Amorurile celebre** (sketch-ul „Agnes Bernauer" — regia: Michel Boisrond), **Eclipsa** (regia: Michelangelo Antonioni)
1962: **Diavolul și cele 10 porunci** (regia: Julien Duvivier), **Gheparduł** (regia: Luchino Visconti), **Eșichierul Domnului** (neterminat — regia: Christian-Jaque), **Melodie la subsol** (regia: Henri Verneuil), **Carambolaje** (apariție — regia: Marcel Bluwal), **Clinele** (film TV — regia: Francois Chalais)
1963: **Laleaua neagră** (regia: Christian-Jaque), **Felinele** (regia: René Clement)
1964: **Nesupușul** (regia: Alain Cavalier), **Rolls-Royce-ul galben** (regia: Anthony Asquith), **Ucigașii din San Francisco** (regia: Ralph Nelson), **Amorul la mare** (apariție — regia: Guy Gilles)
1965: **Centurionii** (regia: Mark Robson), **Parisul arde?** (regia: René Clement), **Texas, iată-ne!** (regia: Michael Gordon)
1967: **Aventurierii** (regia: Robert Enrico), **Istorii extraordinare** (sketch-ul „William Wilson" — regia: Louis Malle), **Samuraiul** (regia: Jean-Pierre Melville), **Diabolic, al d-voastră** (regia: Julien Duvivier)
1968: **Motocicleta** (regia: Jack Cardiff), **Adio, prietene** (regia: Jean Herman), **Piscina** (regia: Jacques Deray), **Jeff** (regia: Jean Herman)
1969: **Clanul sicilienilor** (regia: Henri Verneuil)
1970: **Borsalino** (regia: Jacques Deray), **Cercul roșu** (regia: Jean-Pierre Melville), **Madly** (regia: Roger Kahane)
1971: **Soare roșu** (regia: Terence Young), **Văduva Couderc** (regia: Pierre Granier-Deferre), **Încet cu pianul!** (regia: Jacques Deray)
1972: **A fost odată un polițist** (apariție — regia: Georges Lautner), **Un polițist** (regia: Jean-Pierre Melville), **Profesorul** (regia: Valerio Zurlini), **Scorpio** (regia: Michael Winner), **Tratament de șoc** (regia: Alain Jessua)
1973: **Hambarele arse** (regia: Jean Chapot), **Puștile mari** (regia: Duccio Tessari), **Doi bărbați în oraș** (regia: José Giovanni)
1974: **Rasa seniorilor** (regia: Pierre Granier-Deferre), **Sinii de ghiață** (regia: Georges Lautner), **Borsalino and Co** (regia: Jacques Deray), **Zorro** (regia: Duccio Tessari)
1975: **Flic story** (regia: Jacques Deray), **Gitanul** (regia: José Giovanni), **Zizi Jeanmaire** (spectacol TV)
1976: **Mr. Klein** (regia: Joseph Losey), **Ca un bumerang** (regia: José Giovanni), **Banda** (regia: Jacques Deray), **A fost odată America** (comentariul francez — regia: George Stevens jr.)
1977: **Frumosul indiferent** (film TV), **Armaguedon** (regia: Alain Jessua), **Omul grăbit** (regia: Edouard Molinaro), **Moartea unui descompus** (regia: Georges Lautner)
1978: **Atenție, copiii privesc!** (regia: Serge Leroy)
1979: **Airport 80 — Concorde** (regia: David Lowell Rich), **Doctorul** (regia: Pierre Granier-Deferre), **Teheran 43** (regia: Alexandr Alov și Vladimir Naumov)
1980: **Pentru pielea unui polițist** (regia: Alain Delon), **Trei oameni de doborît** (regia: Jacques Deray)
1982: **Șocul** (regia: Robin David)
1983: **Bătăușul** (regia: Alain Delon)
1984: **O dragoste a lui Swann** (regia: Volker Schlöndorff), **Povestea noastră** (regia: Bertrand Blier)
1985: **Cuvînt de polițist** (regia: José Pinheiro)

Revista „Cinema“ la Hollywood

— „Bună ziua și la revedere!“ pare a exclama Michael Douglas.

— „Prefer să citesc decît să văd seriale...“ spune Cliff Robertson (care ne-a vizitat țara în urmă cu ani).

Un producător de filme-actor de teatru

Michael Douglas, tînăra „stea“ din serialul **Străzile San Francisco**-ului sau din filmul **China Syndrome**, este unul din producătorii de filme care s-au afirmat în ultimii ani. E adevărat că este fiul marelui actor Kirk Douglas și admite că asta l-a ajutat substanțial. În 1985, s-a hotărît însă să se mute la New York pentru un an întreg ca să nu „piardă“ contactul cu scena de teatru unde apare nu pe Broadway, ci în teatre mici, care experimentează piese noi.

Un exigent

Cliff Robertson este unul din puținii actori care preferă să nu cîștige decît să facă un film prost. Aceasta se știe și de aceea este foarte mult solicitat pentru filme serioase cu caracter social umanitar etc. L-am întrebat:

— E adevărat că nu vă place televiziunea?

— Îmi place sau nu, cert e că nu prea văd programele TV. Prefer să citesc...

— Dar nu vi s-au oferit roluri în seriale?

— Să-ți spun o poveste... Fata mea m-a întrebat același lucru și cînd am menționat asta agentului meu, mi-a răspuns că are dreptate, mai ales cînd e vorba de seriale ca **Dallas** sau **Dynasty**, vizionate de milioane.. Ei bine, eu n-am știut mare lucru despre acest fenomen!

S-ar putea să vă pară curios că în inima cetății filmului sînt și vedete care nu vizionează programele de TV, dar cunosc o mulțime de cetățeni americani care preferă să citească, să vadă o piesă de teatru și doar rareori să urmărească la televizor programele de știri...

Texte și fotografii de la
Ray Arco

regizori contemporani

Ken Russell - pasiunea contrarietății

Un regizor care își împarte lumea în simpatizanți fanatici și adversități tenace.

După douăzecișicinci de ani de carieră, Ken Russell continuă să fie un cineast contestat, un artist deconcertant. Calitățile îi sînt taxate ca defecte, intenționalitățile estetice sînt luate drept tentative de epatare sau chiar aberații fanteziste. Dar așa cum are o seamă de calomniatori înveterați (ale căror antipatii sînt în cea mai mare parte calculate), tot așa se bucură și de simpatizanți fanatici, atît în rîndul criticilor, cît și al spectatorilor din toată lumea. Pentru că imaginația îi este mereu insolită, iar vivacitatea și-o păstrează aproape intactă. Este inteligent și cultivat, dar în primul rînd iconoclast, în polemică deschisă cu clișeele moralizatoare. Respinge melodrama, nu și lirismul căruia îi asociază totdeauna violența; caută cu obstinație banalul, colecționează „Jocurile comune" pentru a le dinamita în mod spectaculos. Marea sa calitate însă este umorul (chiar dacă adesea provocator), capacitatea de detașare lucidă care-l face să împingă lucrurile spre ridicol într-o pregnantă, modernă viziune tragi-comică.

Date personale, teme, motive, obsesii.

S-a născut în 1927 la Southampton, în Marea Britanie. A urmat Colegiul regal de marină și a călătorit în Australia. A făcut parte din Norwegian Ballet Compagny ca dansator. Pentru foarte scurtă vreme a încercat să fie și actor. Preocupat de tehnica fotografiei, s-a înscris la Colegiul regal de artă. Aici o întîlnește pe Shirley Kingdom, viitoarea soție, creatoare de costume, devotată colaboratoare pînă în 1977, cînd se despart. E pasionat de cinematografie mai întîi ca amator. Din 1959, timp de un deceniu, lucrează pentru BBC realizînd printre altele primele sale filme monografice care-l vor face cunoscut. Cîteva titluri: **Bartok** (biografia compozitorului), **Diary of Nobody (Jurnalul nimănui** — omagiu filmului mut), **The Debussy Film** (biografia compozitorului), **Always on Sunday (Totdeauna duminica** — despre pictorul Henri Rousseau — „Vameșul"), **Isadora Duncan, the Biggest Dancer in the World (Cea mai mare dansatoare din lume, cu Vivien Pickles), Dante's Inferno (Infernul lui Dante** — despre pictorul și poetul prerafaelit Dante Gabriel Rossetti), **A Song of Summer (Un cîntec de vară** — despre muzicianul Frederic Delius), **Dance of the Seven veils (Dan-**

Nicola Cowper — o tînără actriță născută în 1967; a jucat în seriale și filme TV, ca și în filme pentru marele ecran între care, recent, în **Winter Flight (Zbor de iarnă**, 1984), în **Vis de copil** (1985) și **Underworld** a cărui premieră este anunțată pentru începutul anului 1986.

Roland Joffé — regizor (precum se vede un englez cu nume francez, a și făcut studii la liceul francez din Londra, dar Conservatorul de artă dramatică l-a făcut „în engleză"). Are 40 de ani. A lucrat la Teatrul Național ca regizor sub direcția lui Laurence Olivier; a realizat filme de televiziune ca și pentru marele ecran, ultimul fiind intitulat **Misiunea** a cărui premieră va avea loc în iarna aceasta.

sul celor şapte văluri — despre Richard Strauss, 1864—1949).

Primele producţii pentru marele ecran (**French Dressing,** 1963 **Billion Dollars Brain — Un creier de un miliard de dolari,** 1967), îi confirmă maturitatea talentului, dar nu reuşesc să-l plaseze în atenţia mondială aşa cum avea să o facă cel de al treilea film, **Women in Love (Femei îndrăgostite,** 1969), adaptare după D.H. Lawrence cu Alan Bates, Oliver Reed şi Glenda Jackson în rolurile principale. Ca apoi **Tchaikovsky and The Music Lovers** (sau **Simfonia patetică,** 1969) să-l consacre definitiv, filmul fiind nu atît o viaţă romanţată, cît „un pamflet împotriva celor mai periculoase conformisme, cele ale inimii". Protagoniştii: Richard Chamberlain şi Glenda Jackson. Deşi i s-a reproşat adesea inapetenţa pentru aspectele social-politice, încă din 1970, Ken Russell se arată preocupat de o problemă mereu actuală pe care — e drept — o denunţă indirect. De altfel, regizorul declară că din punctul de vedere al reconstituirii exacte, adevărul istoric nu l-a interesat niciodată. Astfel că **The Devils (Diavolii),** după romanul lui Aldous Huxley şi piesa lui John Whiting, devine, în fond, un strigăt de revoltă împotriva absolutismului şi obscurantismului. Deşi moda „retro" abia începea să se profileze, ecranizează în 1971 o comedie de succes, **The Boy Friend (Prietenul),** a cărei acţiune se petrece într-un teatru de varietăţi reuşind să împletească nostalgia music-hallului anilor '25 cu strălucirea superproducţiilor muzicale americane din perioada '30, evită capcana teatrului filmat şi depăşeşte subţirimea subiectului (despre care se comenta că ar fi egalată doar de talia vedetei, Twiggy, starul-manechin în vogă) printr-un abil balans între planul realităţii şi cel al spectacolului. După acest tur de forţă, după ce a străbătut culoarul de un verde sumbru (căci trebuie menţionată, printre alte calităţi, aceea de rafinat colorist) al nebuniei din **Music Lovers,** universul întunecat, cu reflexe sîngerii din **The Devils** şi a virat în drăgălaşe pasteluri stropite cu parfum de roze, cineastul poposeşte, cu **Savage Messiah (Un mesia sălbatec,** 1972) în pragul primului război mondial redînd în tonuri luminoase figura sculptorului Henri Gandier, tînăr contestatar angajat în demascarea tarelor spiritului mic-burghez. Continuînd să se apropie de acei artişti pe care-i îndrăgeşte în mod deosebit, lansează cu multă publicitate **Mahler** (1974), primit însă de la început destul de rece pentru că regizorul (care şi-a scris singur şi scenariul) a preferat să ilustreze într-o manieră personală (îndrăzneala mergînd pînă la grotesc) cele zece simfonii ale compozitorului. Scandalul cel mare avea să se declanşeze însă ceva mai tîrziu, fiind anticipat într-un fel, de **Tommy** (1975), versiune pentru ecran a unei opere-rock a formaţiei „Who", film acceptat nu doar din raţiuni financiare, ci şi din convingere, pe Russell atrăgîndu-i posibilitatea de a putea aplica demistificarea asupra unui răspîndit sindrom al alienării în societatea contemporană. Mulţi nu l-au înţeles şi i-au imputat tocmai derizoriul mijloacelor folosite de el în perspectiva constituirii unei demascatoare estetici a kitsch-ului care degradează civilizaţia prezentului. Realizat în acelaşi an, **Lisztomania** avea să ridice valuri de proteste pentru că autorul folosindu-l tot pe interpretul din filmul anterior (Roger Daltrey, cîntăreţ de muzică pop), s-a amuzat să-l prezinte pe Liszt, într-o savuroasă parodie ce se refuză „realităţii istorice", ca pe un pianist play-boy de succes al vremii sale. Gagurile enorme îl vizează (şi lezează) în special pe Wagner tratat ca un mic vampir, amestec de Dracula şi Frankenstein. **Valentino** (1977) ar fi trebuit să-i împace şi pe admiratorii dezamăgiţi şi pe detractorii îndîrjiţi. Dar a nemulţumit din nou filmul, mizînd prea mult pe ambigua relaţie dintre existenţa publică şi cea privată a celebrului star. Ultimul film cu care a ieşit pe piaţă — deocamdată — deconcertează iar: **Crimes of Passion (Crimele pasiunii,** 1984) este un soi de 1001 de nopţi ale unei moderne Şeherezade care ziua există ca sobră creatoare de modă, îmbrăcîndu-se ca berlinezele din anii '30, iar noaptea devine blonda apetisantă, dar niciodată fericită, China Blue. Partener al Kathleenei Turner, este Anthony Perkins, un fel de preot misionar care poartă o adevărată cruciadă a moralităţii cu prea mici şanse de reuşită în mediul respectiv... Şi prin această nouă cantonare în eternul motiv al dragostei nu s-ar putea spune că Russell nu-şi rămîne fidel.

Irina COROIU

Joanne Whalley — actriţă, are 24 de ani şi este născută la Manchester. A jucat şi ea în filme pentru televiziune şi marele ecran. Ultimul, intitulat **Nu capitulăm,** este programat, în premieră, în ajunul sărbătorilor de iarnă.

Godard supervizat

Ca să-şi realizeze filmul **Detectiv** (care nu prea are succes nici de critică, nici de casă) Jean Louis Godard a obţinut un credit şi din partea unei producătoare canadiene, Linda Beath. Aceasta a declarat recent presei că nu e deloc uşor să supervizezi pe Godard în timp ce filmează. Conform înţelegerii, producătoarea avea dreptul primei vizionări aşa că a văzut filmul cu o zi înaintea tuturor celorlalţi. „Citisem scenariul lui Godard — spune Linda Beath — şi ştiam că el nu filmează scenariul pe care ţi-l dă să-l citeşti. Aşa încît mi-am asigurat dreptul „de control creator". Producătoarea s-a declarat mulţumită de versiunea pe care a lansat-o apoi pe piaţă, dar a ţinut să adauge că „libertatea asta a autorului unui film nu intră deloc în vederile mele de producător".

Filme pentru '86

Studiourile cinematografice din Leningrad au găzduit la sfîrşitul anului echipa filmului **Mimoze şi alte flori.** Rolul principal în această povestire îl deţine Lidia Fedoseeva — Şukşina, soţia marelui cineast sovietic decedat acum cîţiva ani. Personajul pe care ea îl realizează este de o mare complexitate psihologică. Actriţa a declarat că deşi are experienţa unor roluri complicate — pentru că în cariera ei artistică numai roluri complicate a avut, — totuşi de astădată a întîmpinat situaţii şi momente nespus de grele. „Există împrejurări în care, ca actor, trebuie să-ţi pui în discuţie toată ştiinţa şi tot talentul tău şi să te întrebi ce resurse ai ca să te reînnoieşti".

✱

Regizorul Herbert Ballmann din R.F.G. a realizat un documentar de lung metraj pentru televiziune despre vestita pictoriţă Käthe Kollwitz. Un accent special a pus regizorul pe desenele pentru copii şi ilustraţia de carte, domenii în care, la vremea ei, Käthe Kollwitz era neîntrecută.

✱

În sus şi jos prin Beverly Hills se intitulează comedia cinematografică realizată de Paul Mazursky avîndu-i ca interpreţi pe Bette Midler şi Richard Dreyfuss. Cuplul pe care Mazursky l-a distribuit în noul său film este cotat printre cele mai populare ale ecranului american.

✱

• În **Hombo** (titlu cu rezonanţă exotică) apare în rolul principal Igor Hossein fiul actorului şi regizorului de film şi în ultima vreme mai ales de teatru, Robert Hossein.

Hombo, produs de studiourile franceze, a fost turnat în Tahiti, pe urmele marelui Gaugain

→

Remember

Jane Russell are 63 de ani, este bunică, își povestește cu plăcere și lux de amănunte bogata și atît de plina carieră cinematografică. Dacă nu mai apare astăzi în filme artistice, face în schimb film-reclamă pentru televiziune... Așa ca lumea o vede și după 40 de ani de cinema hollywoodian.

Cu o așteptare plină de curiozitate este întîmpinată noua realizare a lui Nikita Mihailkov intitulată **Viața și moartea lui Griboedov.** Actorul și regizorul sovietic a mărturisit presei că are o mare slăbiciune pentru opera și dramatica existență a scriitorului care a fost Griboedov.

✱

Se manifestă de asemenea mare interes pentru „comedia utopică" cum a fost intitulat filmul lui Gheorghi Danelia **Kin-ja-ja.** Scenariul a fost scris de Revas Gabridze.

✱

Irina Alferova a fost invitată pe platourile iugoslave unde i s-a încredințat rolul principal în filmul realizatorului Svonimir Berkovic intitulat **Scrisori de dragoste cu răspuns plătit.**

✱

Richard Gere a fost invitat la rîndul său pe platourile australiene, pentru rolul principal în filmul istoric **Regele David** realizat de Bruce Beresford.

✱

Regizorul italian Sergio Corbucci a avut ideea să-l distribuie pe Bud Spencer într-o nouă versiune a **Lămpii lui Aladin.** Bud Spencer („corpolent", cum îl știe lumea) și covorul fermecat și zburător, iată ceva ce pînă nu vezi nu poți să crezi!

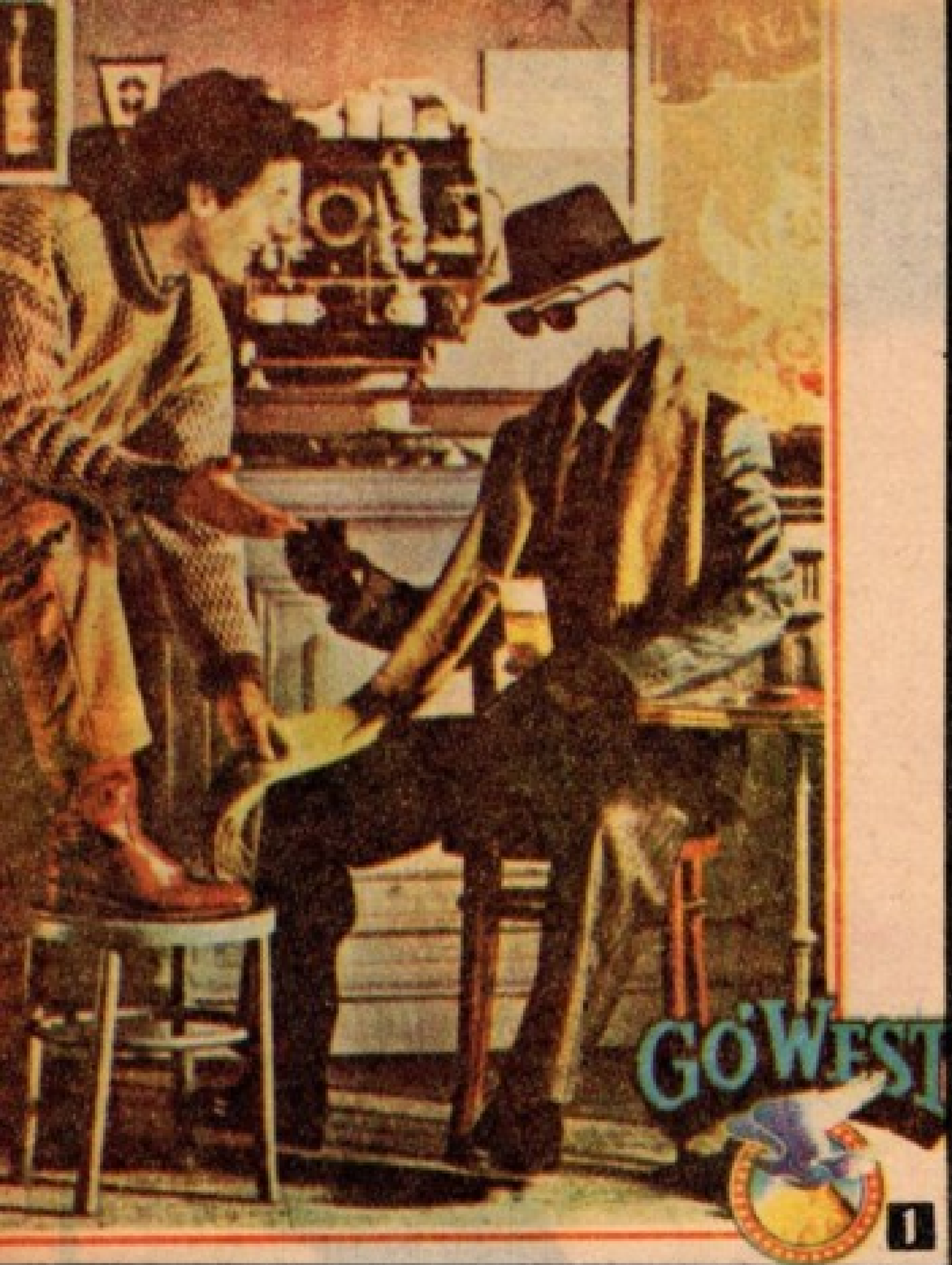
✱

Frații Taviani au pornit la o treabă foarte originală și cutezătoare: să facă un film despre începuturile cinematografului american și mai ales despre nașterea filmului de însemnătate crucială pentru acesta, vestitul **Intoleranță** de Griffith. Regizorii italieni s-au deplasat în America unde își transpun pe peliculă ultima lor idee cinematografică, aceasta urmînd să poarte titlul **Bună dimineața, Babilon.**

✱

În pelicula semnată de realizatorul polonez Kazimierz Kurtz, Curînd vor veni și frații tăi, apare atît de apreciata actriță poloneză Jadwiga Jankovska — Cieslak, revelată în anii trecuți și la festivalul internațional de la Cannes.

„Cinerama", *rubrică realizată de* **Mircea Alexandrescu**



Totul de vînzare!?

Cinema-ul a schimbat ochiul, raporturile dintre vizibil şi invizibil şi — ca să spunem aşa — chiar comerţul între idei şi lucruri...

Negustorul profită.

Nimic din ceea ce-i imagine nu se poate vedea fără cinema.

Priviţi-o pe fata blondă care sfătuieşte lumea interesată să cumpere shampon-ul **Timotei,** din extras natural de ierburi. Ai zice că e o scenă din **Elvira Madigan... (foto 2)**

Whisky-ul „Glen Turner" se foloseşte de chipul lui Clark Gable, căci — sună logica reclamei — „Clark Gable e un star, iar Glen Turner, care scînteiază în toate culorile sale aurite şi se distinge prin gustul său unic, este de asemenea un star... (!?). Glen Turner, Whisky-ul star!" (foto 3)

Ceva mai sofisticată, publicitatea pentru cizmele „Go'west" apelează la „Omul invizibil", explicînd eliptic: „Lumea e plină de oameni invizibili. Alături de ei, cîţiva bărbaţi poartă cizme Go-'west". (foto 1)

cinerama

O Isabellă căreia îți vine să-i spui mai degrabă Bergman decît Rosselini. Ea este fiica lui Roberto Rosselini și a Ingridei Bergman.

Coperta I

Stop (într-adevăr) cadru: doi mari artiști de teatru, întotdeauna bineveniți în cinema — **Valeria Seciu** și **Gheorghe Visu** (în „Doamna cu camelii", la Teatrul Mic, în regia Cătălinei Buzoianu)

Coperta IV

Pe locuri de frunte în topurile mondiale ale spectatorilor tineri: **Brooke Shields** și **Michael Jackson**

Almanah Cinema 1986

Redactor sef: **Ecaterina Oproiu**

Redactor responsabil: **Radu Cosașu**

Prezentarea Artistică: **Anamaria Smigelschi**

Prezentarea grafică: **Ioana Statie**

Tiparul

Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", București

Exemplarul 25 Lei

Sumar

1965—1985 20 de ani de la Congresul al IX-lea

- **Două filme-document ale Epocii Ceaușescu** — Pompiliu Gîlmeanu 6
- **Un an nou, un nou cincinal: un nou elan creator** 2

Festivalul național „Cîntarea României"

- **Filme noi despre noi, oamenii României contemporane** — Călin Căliman 10
- **Filme semnificative pentru două glorioase decenii** — Alice Mănoiu 12
- **Un gen major în cea de-a șaptea artă** (puncte de vedere: Lucian Bratu, Dumitru Mataiă, Mircea Moldovan, Anghel Mora, Geo Saizescu, Petre Sălcudeanu) 18

Stagiunea '85

- **După premieră** (dezbatere la care răspund: Tereza Barta, Andrei Blaier, Elisabeta Bostan, Virgil Calotescu, Viorel Cozma, Iosif Demian, Ion Popescu Gopo, Ioan Grigorescu, Adrian Istrătescu-Lener, Anghel Mora, Adrian Petringenaru, Savel Știopul, Mircea Veroiu, Gheorghe Vitanidis) 24

Istorie și cinema

- **Filmul „Războiul pentru neatîrnare", în Banat, la 1913** — Petre Oaiide 32

În obiectiv: filmul nostru

- **Deschiderea spre fantastic** — Roxana Pană 34
- **Titus Popovici și „blestemul" iubirii de cinema** — Călin Căliman 40
- **Atracția de dincolo de imediat** — Laurențiu Damian 44
- **Literatura ca o pradă** — Ioan Groșan 46
- **Raza lirică sau hîrjoana** — Alice Mănoiu 48
- **Visul lui Arhip** — Dumitru Solomon 50
- **Despre „vino-ncoa" și „du-te-ncolo..."** — Romulus Rusan 52
- **Încîntătoarea spontaneitate** — Valentin Silvestru 53
- **A fost prietenul meu?** (puncte de vedere ale actorilor despre rolurile lor: Violeta Andrei, Marga Barbu, Tamara Buciuceanu, Mihaela Caracaș, Ioana Crăciunescu, Mircea Diaconu, Catrinel Dumitrescu, Emil Hossu, Rada Istrate, Ovidiu Iuliu Moldovan, George Motoi, Lucia Mureșan, Rodica Mureșan, Irina Petrescu, Maria Ploae, Răzvan Popa, Ioan Rițiu, Ștefan Sileanu, Valentin Uritescu, Răzvan Vasilescu) 54

Festivaluri: Varna '85

- **„Am văzut totul și încă ceva..."** — Ion Truică 38

Panoramic socialist

- **...sau amintirile unor mari iubiri** — Magda Mihăilescu 42

Animația '85

- **Feericul spectacol al liniei în mișcare** — Dana Duma 63

Fil(m)e de poveste

- **12 noiembrie 1946, bd. Mihai Viteazu nr. 6, Timișoara** — Viorel Cosma 64
- **La început a fost arhiva** — Tudor Caranfil 66
- **„Lecțiile de Maria Tănase"** — Laurențiu Damian 68
- **Drumuri spre Rebreanu** — Pompiliu Gîlmeanu 70
- **Lumea lui H.G. Wells** — Valentin Silvestru 72

Stilul și stiloul

- **Confesiunea unui producător: Consimt la „Declarație de dragoste"** — Constantin Pivniceru 74
- **Un cineast care aude idei** (Interviu cu H. Maiorovici de Alice Mănoiu) 77
- **Puterea și inteligența tinereții lăuntrice** — Ion Drăgănoiu 78
- **Personalitatea unui personaj** — Mihai Grămescu 80
- **Haina nu face pe om. Haina face personajul** (interviu cu Hortensia Georgescu de Roxana Pană) 82
- **Din problemele cinefile ale mamei și copilului** — Sabina Tacu 88
- **Pledoarie pentru arta operatorului** — G. Kossuth 92

Publicul are cuvîntul!

- **Revista spectatorilor care nu sînt numai spectatori** (un „dosar" al „Curierului" de Radu Cosașu) 94

Stagiunea internațională '85

- **Palmaresurile marilor festivaluri** 119
- **John Wayne și „Hamlet"** — Alexandru George 128
- **„Balada" lui Grigori Cluhrai** — Tudor Caranfil 130
- **Anul filmului britanic?** — Adina Darian 133
- **40 de ani de la Victorie: Pace noilor veniți!** — Radu Cosașu 138
- **Dallas contra Dallas** — Rodica Lipatti 143

Cinema, anul 90

- **Ce-ar fi însemnat secolul nostru și viața dumneavoastră fără cinema?** Răspund: Mircea Albulescu, Marga Barbu, Eugen Barbu, Elisabeta Bostan, Ion Băieșu, Dumitru Carabăț, Iosif Demian, Nicolae Manolescu, Manole Marcus, Florin Mihăilescu, Irina Petrescu, Savel Știopul, Nicolae Țic, Dorel Vișan, Alexa Visarion. 148
- **Nostalgia filmului mut** — H. Dona 152
- **Cel mai original istoric al filmului mut** — Tudor Caranfil 158
- **Istoria pantofilor muți** — Radu Cosașu 160
- **Înainte și după „sfîrșit"** — Romulus Călpescu 161
- **A fost greu cu „Casablanca"** — Magda Mihăilescu 168
- **Un „Nobel" la Hollywood** — Eugen B. Marian 168

Documentul „Almanahului '86"

- **Șukșin citindu-l pe Tolstoi** 171
- **Cinerama** 176
- **Festivalul de la Oberhausen** — Sabina Pop 180
- **Alain Delon 50** 186
- **Revista „Cinema" la Hollywood** — Ray Arco 187

cinema
1986